Untersuchungen zum Kolorit in der spätgotischen deutschen Malerei

(ca. 1460 bis ca. 1510)

an Beispielen der schwäbischen, fränkischen und bayerischen Schule.

INAUGURAL-DISSERTATION

zur Erlangung der Doktorwürde

der hohen philosophischen Fakultät (I. Sektion)

der Ludwig-Maximilians-Universität München

vorgelegt von

ERNST STRAUSS

aus Mannheim

München 1928

Universitäts-Buchdruckerei von Dr. C. Wolf & Sohn

Untersuchungen zum Kolorit in der spätgotischen deutschen Malerei

(ca. 1460 bis ca. 1510)

an Beispielen der schwäbischen, fränkischen und bayerischen Schule.

INAUGURAL-DISSERTATION

zur Erlangung der Doktorwürde

der hohen philosophischen Fakultät (I. Sektion)

der Ludwig-Maximilians-Universität München

vorgelegt von

ERNST STRAUSS

aus Mannheim

München 1928

Universitäts-Buchdruckerei von Dr. C. Wolf & Sohn

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Meinen Eltern.

Referent: Geh. Rat Prof. Dr. Wilhelm Pinder
Korreferent: Geh. Rat Prof. Dr. Paul Wolters

Tag der mündlichen Prüfung: 8. Juli 1927

EINLEITUNG.

Die vorliegende Dissertation hat die Aufgabe, die Farbengebung der altdeutschen Malerei in einer entscheidenden Epoche ihrer Entwicklung zu untersuchen und ihre wesentlichsten Prinzipien darzustellen.

Wie bei jedem Thema von allgemeinerer Natur treten auch hier der Bearbeitung von Anfang an Schwierigkeiten verschiedener Art entgegen. Denn wo es sich nicht darum handelt, zur kritischen Klärung eines historischen Tatbestandes neues Material zu gewinnen, oder ein schon bekanntes unter neuen Gesichtspunkten zu ordnen, da wird zunächst immer eine Notwendigkeit bestehen, sich mit den Grenzgebieten der kunstgeschichtlichen Disziplin auseinanderzusetzen. So gelangt man auch, sobald man über das Wesen der farbigen Erscheinung einer Malerei etwas aussagen soll, an Probleme, die der eigentlichen kunstgeschichtlichen Forschung fremd sind und die zum Teil der Naturwissenschaft — speziell ihrer Farbenlehre — der Psychologie, der Ästhetik angehören.

Dazu kommt noch etwas Weiteres:

Gerade die Farbe — gleichgültig ob sie als „farbiges Licht" in der Natur erscheint oder als Pigment, als „Malerfarbe" im Bilde — ist in ihrer Erscheinungsweise so labil, in ihrer Wirkung auf den Beschauer so veränderlich und dadurch in ihrer Bestimmbarkeit so von dem subjektiven Empfinden abhängig, daß sie sich jeder begrifflichen Erfassung zu entziehen scheint.[1])

In dieser Erkenntnis werden wir bestärkt durch das Fehlen

Abkürzungen im nachfolgenden Text: Mü. Pi. = München, Pinakothek; Mü. Na. Mu. = München, Nationalmuseum.

[1]) So meint auch von Bodenhausen, so wichtig die Farbe für den Bildeindruck sei, so wenig ließe sich über sie sagen, und eine geschriebene Farbenanalyse könne sich nur auf ein Feststellen der Prinzipien beschränken (a. a. O. S. 56).

von genügenden speziellen Vorarbeiten, auf die unsere Untersuchung hätte aufbauen können und durch einen Blick auf die allgemeine kunstgeschichtliche Literatur, welcher solche Vorarbeiten ihr Material entnehmen könnten.

Seit dem Bestehen einer wissenschaftlichen Literatur über Malerei hat die Bildanalyse eine ganz bestimmte Entwicklung genommen. Sie hat sich — als Ausdruck der fortschreitenden Vertiefung in das künstlerische Objekt und der Schärfung des kritischen Sinnes — von einer einfachen Bezeichnung des gegenständlichen Bildinhaltes einer immer präziseren Darstellung der rein künstlerischen Probleme selbst zugewandt. Wenn aber unter diesen wieder die formalen Fragestellungen (der Komposition, Typenbildung usw.) obenan standen, so liegt ein Hauptgrund — wenn auch nicht der entscheidende — darin, daß in den alten und modernen Reproduktionsverfahren (Stich, Photographie, Lichtbild) der Forschung Mittel an die Hand gegeben waren, die zwar die Vorstellung vom Original bequem ermöglichen konnten, aber doch eine unvollkommene und einseitige Einstellung zum gemalten Kunstwerk herbeiführen mußten: denn sie schalten die Farbe, das in den meisten Fällen wesentlichste Bildelement, gänzlich aus.

Natürlich bleibt der Wert der ikonographischen und der formalen Fragestellungen unbestritten. Nur müssen wir uns bewußt bleiben, daß eine Bildanalyse niemals erschöpfend sein kann, sobald sie an der Darstellung der Farbengebung achtlos vorübergeht oder sie nur oberflächtlich streift; denn sie negiert damit den wichtigsten sinnlichen Eindruck, den wir immer zuerst von einer Schöpfung der Malerei empfangen und behalten: den Eindruck ihrer farbigen Gestalt.

An Untersuchungen und Beobachtungen, die die Farbe im Bilde betreffen, hat es nie gefehlt; sie sind so alt, wie die theoretischen Auseinandersetzungen mit der Malerei überhaupt. Eigentliche Farbuntersuchungen sind rein technischer Natur; sie beziehen sich auf den Erhaltungszustand der Farbe und verfolgen den Zweck, durch alle Veränderungen ihrer Substanz hindurch, wie sie durch äußere Umstände bedingt sind, ihr ursprüngliches

Aussehen festzustellen. Obwohl es sich nun von selbst versteht, von wie großer Wichtigkeit die Fragen nach der originalen Erscheinung der Farbe für jede Kolorituntersuchung sind, so muß doch gleich zu Anfang betont werden, daß sie in einer Arbeit wie der vorliegenden doch nur eine sekundäre Rolle spielen dürfen. Wenn wir überhaupt nur in seltenen Fällen den vollkommen originalen Zustand einer mehrere Jahrhunderte alten Malerei vor uns haben, so ist doch andererseits, dank der immer mehr sich verfeinernden neueren Restaurierungsmethoden, der farbige Zustand bei glücklich gewählten Beispielen nie so entstellend, daß sich nicht aus ihnen ein ganz bestimmter koloristischer Eindruck ergäbe, den unser Stilgefühl als annährend „richtig" empfindet. Von diesem Eindruck erst geht aber die ästhetische Betrachtung aus.

Sieht man sich in der kunstgeschichtlichen Literatur um, wie die Forschung sich mit dem ästhetischen Problem der Farbe auseinandersetzt, so wird man gewahr, daß schon bei einer Vorfrage wie der der reinen Farbbeschreibung eine merkwürdige Ungenauigkeit des Sehens gewöhnlich ist. Die Farbbeschreibungen erscheinen wie Fremdkörper in der übrigen Bildbeschreibung, und sieht man näher zu, so wird man als gemeinsames Merkmal dieser Farbenbeschreibungen erkennen, daß sie sich in der Regel nur auf den Teil des Bildes beziehen, der durch eine besondere Eigenschaft der Farbe, wie etwa durch eine starke Auffälligkeit, Sättigung oder Intensität oder durch ihre Lokalisation besonders ausgezeichnet und dadurch eindruckvoll geworden ist, während die übrigen Farben, die diese umgeben und doch von nicht geringerer Wichtigkeit für den Bildeindruck sind, totgeschwiegen werden. Solche Bezeichnungen, wie sie sich überreich in der ganzen Literatur, vor allem in den Katalogen der Gemäldegalerien, finden,[2]) behalten etwas Willkürliches, Dilettantisches und sind für eine Untersuchung wie die folgende vollkommen wertlos.

[2]) Beispiele etwa die Kataloge des Städel (Weizsäcker 1900) des Wallraf-Richartz-Museums (Aldenhoven 1902) und viele andere mehr. Auch genauere Farbenangaben, wie sie z. B. der große beschreibende Berliner Gemäldekatalog von 1911 bringt, vermögen niemals eine genügende Vorstellung von der farbigen Haltung des Originals zu vermitteln, höchstens nach der Autopsie

Erst in den neueren Forschungen zeigen sich Ansätze zu einer konzentrierten Behandlung der farbigen Bilderscheinung, naturgemäß am häufigsten bei solchen Untersuchungen, die sich eingehender mit der Kunst eines bedeutenden Malers beschäftigen.[3])

Aber auch die meisten unter diesen eingehenderen Farbbeschreibungen befriedigen zuletzt nicht restlos; nicht etwa deswegen, weil der sprachliche Ausdruck nicht hinreichte, einen vollkommenen Eindruck von der Farbengebung des Werkes zu hinterlassen — das wird überhaupt niemals möglich sein —, sondern weil die Begriffe, mit denen diese Koloritanalysen arbeiten müssen, zu allgemein, zu wenig differenziert sind, um das Besondere, Einmalige einer farbigen Impression präzis bezeichnen zu können. Mit anderen Worten: Es fehlt noch immer die wissenschaftliche Grundlage zu einer Theorie der Malerfarben.

Nun scheint es zunächst entmutigend, daß die wenigen Versuche, die zur Schaffung einer solchen Grundlage — und zwar von naturwissenschaftlicher Seite — gemacht wurden,[4]) für die Zwecke der Kunstgeschichte abzulehnen sind. Denn die Haupttendenz dieser Versuche, die Farbe als solche durch ein zahlen-

die Farbenerinnerung zu befestigen. Die Frage nach der Notwendigkeit von Farbenangaben in Katalogen bleibe dahingestellt; jedenfalls wird man sich leicht der Meinung Wölfflins anschließen: „daß die Farbcharakteristik (in Katalogen) nur so kurz als möglich angegeben werde, die subtileren Probleme ausgeschaltet bleiben und von Farben überhaupt nur da die Rede sein solle, wo eine entscheidende Wirkung in ihnen liegt" (Kunst und Künstler VI, 5, 52).

[3]) Beispiel: Bodenhausen, Gerard David 1905; Justi Giorgione 1908; H. A. Schmidt, Grünewald 1911. Die Dissertationen E. von den Berckens (1914) kann den Anspruch erheben, zum ersten Male eine größere bedeutende Entwicklung, die der venezianischen Malerei, unter dem Gesichtspunkt der Farbengebung allein betrachtet zu haben.

[4]) Chevreul, Exposé .... 1861; Ostwald, Farbenfibel 1911, Farbenatlas 1917, Einführung 1919. Bezeichnenderweise hat sich der einzige Versuch, eine Anwendug des Ostwaldschen Systems in der kunstgeschichtlichen Praxis — im Katolog der Donaueschinger Galerie (1921) — nur da durchführen lassen, wo es sich um große voneinander isolierte und darum verhältnismäßig leicht bestimmbare Farbenflächen handelt, also speziell bei den primitiven Deutschen, während die Bestimmung vor jedem Bilde späterer Zeit notwendig versagen mußte.

mäßiges System zu fixieren und sie dadurch für die Wissenschaft brauchbar, in jedem Zustand kontrollierbar zu machen, widerspricht von Anfang an der Freiheit und Irrationalität der künstlerischen Konzeption und dem Wesen des gemalten Werkes, das immer nur in seiner Totalität zu wirken hat und in dem die Einzelheiten in einer ständigen — freilich nicht immer leicht wahrnehmbaren — Wechselbeziehung zueinander stehen. Die Qualität der Einzelfarbe muß in mehr oder minder hohem Grade entstellt werden, sobald man sie isoliert zum Gegenstand der Betrachtung macht; ignoriert man doch — um nur das wichtigste beeinträchtigende Moment zu nennen — die Wirkung der Induktion, der Beeinflussung durch die Nachbarfarben. Nur dann kann die Betrachtung einer Einzelfarbe im Bilde von Wert sein, wenn man — durch den Vergleich mit verwandten Tönen der Skala in späteren Werken der gleichen Richtung — in ihrer Veränderung allein schon ein Symptom für die Wandlung des Kolorits überhaupt erkennen kann.

Aber selbst wenn die Idee einer Fixierung der einzelnen Farbtöne sich verwirklichen ließe, wäre für die Lösung des Farbproblems in der Kunstgeschichte gar nichts gewonnen. Denn die Frage der Farbbestimmung, wenn sie auch nicht umgangen werden kann, spielt doch nur eine sekundäre Rolle,[5]) sobald wir unsere eigentliche Aufgabe: die Darstellung der farbigen Erscheinung des Bildes und ihre Entwicklung in einer bestimmten historischen Zeit ins Auge fassen.

Diese Aufgabe ist nur dann zu erfüllen, wenn wir uns auf

[5]) Vergl. Marty a.a.O. S. 101ff; im gleichen Sinne äußert sich Waetzold Zeitschrift für Ästhetik 1909, S. 389ff., der zwei Methoden der kunstgeschichtlichen Bildbeschreibung unterscheidet: eine ergänzende (begriffliche), die den Betrachter auf das koloristisch Wichtige im Bilde aufmerksam zu machen hat, gleichzeitig aber auch die koloristische Struktur eines Bildes erklären und überhaupt seine koloristische Rechnung begrifflich zergliedern soll, und eine ersetzende (impressionistische), die die Vorstellung vom Original durch eine deutliche Belebung des Farbenvorstellungsvermögens mit Hilfe des sprachlichen Mittels herbeiführen soll. Es liegt auf der Hand, daß bei einer Aufgabe wie der unsrigen nur der erste Weg eingeschlagen werden kann.

die Gesamtheit des Bildkomplexes einstellen.[6]) Sobald wir aber, von allen übrigen Problemen der künstlerischen Darstellung zunächst absehend, allein die farbige Bilderscheinung ins Auge fassen, so wie sie in einer zusammenhängenden Reihe von Werken künstlerischer Zeiten sich ergibt, kann es nicht mehr zweifelhaft sein, daß auch sie in gleicher Weise dem Wesen eines Stils angehört und seinen Wandlungen unterworfen ist, wie die übrigen Elemente des Bildes.[7]) Erst unter diesem Gesichtspunkte aber wird die Betrachtung und Darstellung einer Farbengebung zu einem kunstgeschichtlichen Problem.

Wenn nun im folgenden nur ein ganz kleiner Ausschnitt aus der Geschichte der Malerei, die altdeutsche an der Wende vom 15. und 16. Jahrhundert vom Gesichtspunkte ihrer Farbengebung aus betrachtet wird, so liegt der Grund nicht allein in dem Reichtum und der Eigenart des Kolorits, mit der diese Malerei sich hier ausgesprochen hat — Eigenschaften, die gewiß schon an sich eine solche Betrachtung nahe legen müßten. Was sie für eine Geschichte der Farbengebung interessant machen muß, ist die Tatsache, daß sich in dieser Zeit der Übergang von der spätgotischen Anschauungsweise zu der neuen der Renaissance vollzieht und zwar mit jener unvorbereiteten stoßweisen Bewegung, wie sie oft in der Entwicklung der deutschen Kunst betrachtet werden kann. Die Gegensätze von Alt und Neu müßten also hier besonders anschaulich in Erscheinung treten.

Hier aber tritt eine neue Schwierigkeit ein, die nunmehr im Stoff selbst begründet liegt: nämlich die Unsicherheit und Unvollständigkeit des Materials, das uns zur Verfügung steht. Und eine so prinzipielle Aufgabe sollte doch nur an gesichertem Material gelöst werden! Trotz eifriger Einzelforschung haben wir uns bis jetzt noch nicht das Bild einer so lückenlosen und folge-

[6]) Jantzen, Zeitschrift für Ästhetik 1914, S. 122: „Jede kunstgeschichtliche Kolorituntersuchung hat vom Bildganzen auszugehen und muß erst die Organisation der Farbe innerhalb des Bildganzen festlegen, ehe sie an Einzeluntersuchungen herantritt." Vergl. auch Waetzold a. a. O. S. 387.

[7]) Der gleiche Gedanke schon kurz ausgesprochen von Seidlitz (über Farbengebung S. 5) und Bender (a. a. O. S. 6).

richtigen Entwicklung der deutschen Malerei wiederherstellen können, wie es die gleichzeitige niederländische und italienische Kunst uns bietet. Die Bedingungen und Formen, in denen das künstlerische Schaffen des ausgehenden 15. Jahrhunderts sich abgespielt hat, sind uns nicht annährend so klar wie dort. Eine begleitende, die künstlerische Praxis erläuternde Kunsttheorie wie in Italien hat es in Deutschland nicht gegeben und auch nicht geben können. Die Persönlichkeit des Künstlers, das Verhältnis von Schule und Werkstatt zu ihm und zueinander, das alles ist ungeklärt. Und gerade solche Meister, an deren Entwicklung die Wandlung der malerischen Gesinnung aufgezeigt werden könnte, wie etwa der ältere Holbein, sind uns ihrer künstlerischen Herkunft nach unbekannt.

Trotzdem glaube ich, daß für unsere Fragestellung diese Bedenken zurücktreten können, sobald wir nur einmal die Stellung der altdeutschen Malerei im Verhältnis zur gleichzeitigen außerdeutschen, vor allem der niederländischen, betrachten. Denn dann ergibt sich der weitere Grund, der eigentlich unser Thema erst interessant macht: daß gerade die Farbengebung den Charakter und die Selbständigkeit einer Malerei gegenüber einer anderen beweisen kann, mit der sie in einer deutlichen Beziehung steht. Und das ist hier der Fall.

Übereinstimmend spricht man jetzt[8]) von der niederländischen Rezeption, die sich gleichzeitig um das Jahr 1460 in den führenden deutschen Schulen vollzogen hat. Diese Rezeption ist tatsächlich von einer einschneidenden Bedeutung gewesen: durch die Übernahme wesentlicher Elemente der Bildgestaltung, grundlegender Kompositions- und Bewegungsmotive aus einer höher entwickelten Kunst hat die deutsche Malerei ihr neues charakteristisches Gepräge bekommen. Das Kennzeichnende dieser Rezeption liegt aber darin, daß sie nur übernommen hat, was sich wirklich übernehmen ließ: formale Momente, während sie die größte Errungenschaft der niederländischen Kunst — die Ver-

[8]) Vergl. die zusammenfassenden Ausführungen Dvoraks: Schongauer und die niederländische Malerei (Kunstgeschichte als Geistesgeschichte S. 156 ff.); Glaser, altdeutsche Malerei (S. 157, 163, vor allem 160).

wertung der Farbe zur Gestaltung des licht- und atmosphäre-erfüllten Raumes — sich nicht zu eigen gemacht hat und sich auch nicht aneignen konnte. Denn die Farbe als das „persönlichste" einer Malerei läßt sich weder von dem künstlerischen Naturell — eines ganzen Stammes noch des einzelnen Meisters — trennen; sie läßt sich weder übertragen noch übernehmen.

Daß also, trotz der engen Beziehungen zur niederländischen Kunst, die deutsche Malerei ihren eigenen Stil der Farbengebung hatte und ihn so lange besaß, bis sie sich mit dem beginnenden 16. Jahrhundert dem nun allgemein gewordenen sogen. „schönfarbigen" Kolorit anschloß, das im wesentlichen auf einer gebundenen, vereinheitlichenden Wirkung der Farbe beruhte und in Italien seine klassische Enfaltung fand, das soll die folgende Untersuchung zeigen. Wir wollen diesen eigentümlichen Koloritstil vorwegnehmend den „lokalfarbigen" nennen und dort aufsuchen, wo ein reger Austausch mit dem niederländischen Formengut stattgefunden hat: In den Hauptwerken der schwäbischen, fränkischen und bayerischen Schule. Indem wir uns auf diese drei Schulen beschränken, soll aber nicht eine ähnliche Entwicklung für die übrigen deutschen Kreise (vor allem die rheinischen)[9]) geleugnet werden; aber abgesehen davon, daß sie — insbesondere die schwäbische — unter den oberdeutschen noch ein verhältnismäßig klares Bild der allgemeinen Entwicklung zeigen,[10]) werden sie sich immer gut unter einem prinzipiellen Gesichtspunkt zusammenfassen lassen können.[11]) Außerdem sind gerade aus Schwaben und Franken ja diejenigen Meister hervorgegangen, die als die wichtigsten Repräsentanten der deutschen Malerei des frühen 16. Jahrhunderts auch in koloristischer Hinsicht eine eigentümliche, fest umrissene Vorstellung in uns hinterlassen — ich nenne nur den älteren Holbein, Burgkmair und Dürer. Mit diesen aber beginnt schon die Kunst eine Leistung der künstlerischen Einzelpersönlichkeit zu werden; die stilistischen Prin-

[9]) Zur oberrheinischen Malerei, vergl. Curjel im Jahrbuch für Kunstwissenschaft 1923, S. 190.

[10]) Siehe Heidrich, altdeutsche Malerei, S. 27 und 30.

[11]) Glaser, altdeutsche Malerei, S. 207.

zipien, wie sie sich für den viel weniger an eine schöpferische Individualität gebundenen, letzten Endes doch noch „anonymen" Stil des ausgehenden 15. Jahrhunderts aufstellen lassen, verlieren ihre Gültigkeit. Freilich werden wir uns in unserer Darstellung immer wieder an Namen wie Herlin, Zeitblom oder Pollack halten müssen. Diese Meister sind aber in unserem historischen Bewußtsein eher Repräsentanten der allgemein spätgotischen Richtungen, aus denen sie sich mit einer mehr oder minder großen Deutlichkeit herausheben. Die Farbengebung eines Holbein d. Ä., Dürer oder Grünewald dagegen ist schon zu sehr an den Individualstil der vollkommen autonomen Künstlerpersönlichkeit gebunden; ihre Betrachtung müßte einer umfassenden historischen Behandlung vorbehalten bleiben, die eher der künstlerischen Eigenart der Einzelpersönlichkeit gerecht werden kann, die aber die Grenzen eines Versuches wie des folgenden schon überschreiten würde.

KAPITEL I.

Das lokalfarbige und das lichtfarbige Kolorit.

Um uns das Wesen des lokalfarbigen Kolorits, so wie wir es für die altdeutsche Malerei der Spätgotik bestimmen wollen, deutlicher zu erklären, empfiehlt es sich, für den folgenden Stil der Farbengebung, zu dem es sich beim Beginn der Renaissance entwickelt hat, den Begriff des „lichtfarbigen Kolorits" einzuführen.[12])

Es ergibt sich dann als erste Aufgabe, uns der Betrachtung der „Lokalfarbe" und der „Lichtfarbe" als der entscheidenden

[12]) Die Bezeichnung „schönfarbig" wie ich sie an einer Stelle der Einleitung (S. 7) für das entwickelte Kolorit des Cinquecento gebrauchte, die zweifellos dem kunstgeschichtlichen Sprachgebrauch geläufiger ist als der etwas gezwungene Begriff der „Lichtfarbe", erschien mir an dieser Stelle zu wenig präzis. Auch ist absichtlich vermieden, für ihn den viel gebräuchlicheren Begriff des „Tons" zu gebrauchen. Freilich ist jeder Farbton eine Lichtfarbe, wenn man ihn im Sinne Böcklins auffaßt, der den Ton einfach als „Stärke des Lichts" bezeichnete (siehe Floercke a.a.O. S. 109); aber umgekehrt muß nicht jede „Lichtfarbe", wie wir sehen werden, unbedingt „tonig" sein. Es ergäbe sich die Notwendigkeit von einem „tonigen Kolorit" überhaupt zu sprechen, von dem doch in der gesamten deutschen Malerei nicht die Rede sein kann oder nur mit großer Vorsicht gesprochen werden darf. Es sei zugegeben, daß sich — sogar schon im 15. Jahrhundert — Malereien finden, die eine gewisse Tonigkeit in ihrer farbigen Haltung aufweisen, z. B. die Kreuzigung Pleydenwurffs in der Mü. Pi. Aber wir sind heute zu sehr daran gewöhnt, unter dem Ton noch das zu verstehen, was schon Goethe darunter verstanden hat „den Schleier einer einzigen Farbe über das ganze Gemälde gezogen" (Farbenl. did. Teil § 891) und sehen demnach die höchste Ausbildung des tonigen Kolorits in einer Malerei wie der niederländischen des 17. Jahrhunderts. — Wenn im folgenden dennoch öfters die Rede vom „Farbton" sein wird, so ist damit nur die Abwandlung einer und derselben Grundfarbe gemeint, also das, was der moderne Sprachgebrauch als „Nuance" bezeichnet. (Vergl dazu Chevreul a. a. O. S. 5: Nuances = les modifications que la couleur épreuve de l'addition d'une autre couleur qui la change sans la ternir. Siehe auch Ostwald Einführung S. 64.)

Faktoren im koloristischen Bildorganismus zuzuwenden und zu untersuchen, ob sich der grundsätzliche Unterschied beider Koloritstile auch in der Erscheinungsart der einzelnen Farbe schon dokumentiert.

Der Ausdruck „Lokalfarbe" bedeutet seinem allgemein angenommenen Sinn nach nichts weiter als „Gegenstandsfarbe", d. h. diejenige Farbe, die der Form gleichsam als ein Kleid übergeworfen ist, sich ihr überall anpaßt und nur ihr angehört. Diese Definition allein deckt sich aber noch nicht mit der besonderen Vorstellung, die in der kunstgeschichtlichen Terminologie der Begriff der Lokalfarbe hervorruft: man denkt dabei an eine Qualität, eine Farbe von möglichster Reinheit ihres Wertes, d.h. frei von jeder Entstellung und Trübung, wie sie einmal durch die Beimischung einer fremden Farbqualität, dann durch die aufhellende oder verdunkelnde Wirkung des Lichts oder Schattens herbeigeführt werden kann. Eine grobe moderne Definition würde zunächst einmal bestimmen können: Die Lokalfarbe gleicht der Farbe „wie sie aus der Tube kommt".

Genau genommen scheinen sich diese beiden Definitionen eher zu widersprechen als zu ergänzen. Wie ist es denkbar, daß die Tendenz der Lokalfarbe nach möglichster Wahrung ihrer Qualität mit ihrer Eigenschaft als Gegenstandsfarbe sich verträgt? Die Erscheinugswelt weist eine unendliche Vielheit von Gegenstandfarben auf und nur eine erstaunlich geringe Auslese unter ihnen — eben die, welche unserem Gedächtnis am nachdrücklichsten sich einprägen, ist durch eine Reinheit des farbigen Wertes ausgezeichnet.

Trotzdem — dieser Widerspruch besteht nur scheinbar. Er wird unsere Vorstellung immer da beherrschen, wo wir in den Farben „die Taten und Leiden" des Lichtes erkennen, wo wir sie nur in ihrem Abhängigkeitsverhältnis zu ihm auffassen: in der ganzen uns umgebenden Wirklichkeit.

Der Widerspruch wird sich dann lösen, sobald wir von unserer Erfahrung abstrahieren und die Farbe dem Bereich der künstlerischen Wirklichkeit zuweisen. Als ein in die künstlerische Vorstellung umgesetztes Phänomen empfängt sie einen vollkommen

anderen, nachdrücklicheren Sinn: hier besteht sie a priori als ein Element für sich, nicht bestimmt durch eine Erscheinung außer ihr. Nur dadurch wird erst die Farbe überhaupt zum Element der Kunst und zum wesentlichsten der Malerei, sodaß sie in irgendeiner Weise über die Natur weit hinausgeht: indem sie diese ordnet, vereinfacht, nähert sie sich — nicht anders als die Linie und Form — dem Ideal eines absoluten Daseins, einer Norm. Je mehr eine Kunst aus dem Bewußtsein, je weniger sie aus der Erfahrung von der Außenwelt (Beobachtung) gestaltet, umsomehr wird das Elementare der Erscheinung in ihr zum Ausdruck kommen: auch die Farbengebung eines primitiven Stils unterliegt diesem Gesetz. Mit Recht behauptet ein moderner Psychologe[13]): „Die ganze Einstellung des naiven Menschen zielt auf die unverändert gedachte Farbenqualität des Körpers, nicht auf seine farbige Zuständlichkeit hin." — Diese unverändert gedachte Farbqualität ist für uns die Lokalfarbe schlechthin.[14]) Bestimmend ist immer der Eindruck der Unabhängigkeit von einer außerhalb der Bildwelt gedachten Lichtquelle, die die Farben zu sich und untereinander in Beziehung bringt.

Es wird dadurch verständlich, daß in erster Linie die Grundfarben (rot, blau, gelb, grün) als Lokalfarben aufgefaßt werden können und zwar desto mehr, je größer ihre Sättigung ist: An Stelle des Lichteindrucks tritt der diesen Farben eigene Buntgehalt, während bei solchen Farben, die einen geringeren Buntgehalt aufweisen, viel eher eine Beeinflussung durch das Licht angenommen werden kann. Hier entscheidet, wie wir sogleich sehen werden, freilich erst der gesamte Bildeindruck: wo die

[13]) David Katz a. a. O. S. 3. — Vergl. auch die eben dort zitierte Stelle bei Hering (Lehre vom Lichtsinn, S. 105). „Im allgemeinen benutzt der naive Mensch die Farben nur als Zeichen, an denen er die Dinge wiedererkennt."

[14]) Ähnlich bezeichnet Goethe die Lokalfarbe als die „allgemeine Elementarfarbe" (Farbenlehre Didakt. Teil 373, vergl. auch 377, wo er vom Maler — ganz im Sinne des XVIII. Jahrhunderts — fordert, daß er das „Elementare der Farbenerscheinung zerstöre"). — Eine moderne Interpretation der Lokalfarbe als „Erscheinung auf ebener Fläche unter bestimmter neutraler Beleuchtung bei entsprechendem Zustande des Auges" (Grünewald a. a. O. S. 65) geht von zu äußerlichen Voraussetzungen aus.

Empfindung vorherrscht, daß eine übergeordnete Lichtquelle fehlt, da ist es sehr wohl möglich, auch wenig gesättigte oder neutrale Farben als Lokalfarben aufzufassen.

Auf den scheinbaren Widerspruch, der in dem Begriff der Lokalfarbe liegt, etwas näher einzugehen, war deshalb nötig, weil aus ihm die merkwürdige Ungenauigkeit resultiert, mit der dieses Wort auch heute noch angewendet wird. Man spricht von Lokalfarben in erster Linie in einer „primitiven" Malerei, wie der des Quattrocento (vor allem in Deutschland und Italien), verfolgt sie bis ins reife Cinquecento[15]) und erkennt ihre erneute Bedeutung wieder in der Malerei des Barock, vor allem des holländischen XVII. Jahrhunderts. Es ist also offenbar, daß die wesentlichsten Eigenschaften der Lokalfarbe — die möglichste Reinheit ihres farbigen Wertes und die gegenständliche Bindung (ihre Lokalisierung) — in den verschiedensten Perioden der neueren Malerei ihre Bedeutung vollkommen verändern mußten, daß sie der Tendenz der verschiedensten Stile dienstbar gemacht werden konnten. Die Lokalfarbe entspricht dem Ausdrucksbedürfnis einer primitiven Malerei, die die Farbe in klar isolierten Flächen organisiert, ebenso, wie andererseits jenem des Barock, welcher sie vor allen anderen Farben dominieren läßt zur Erzielung einer starken Akzentwirkung, einer „koloristischen Wirkungskonzentration".[16]) In beiden Fällen den Begriff der Lokalfarbe anzuwenden hat aber nur dann einen Sinn, wenn man sich ganz darüber im klaren ist, welche grundlegende Wandlung ihre Bedeutung im Laufe zweier Jahrhunderte durchgemacht hat: daß die Lokalfarbe des 15. Jahrhunderts einen absoluten Wert besitzt, die des 17. Jahrhunderts dagegen immer nur einen relativen, relativ einmal in Beziehung auf die sie akzentuierende Lichtquelle, und dann im Verhältnis zu allen übrigen bedeutend zurücktretenden Tönen. Allein dadurch, daß die Lokalfarbe zum Licht in Beziehung tritt, hat sie schon erheblich an ihrer früheren Absolutheit eingebüßt: sie ist schon mit dem Augenblick, wo

[15]) So spricht gelegentlich Seidlitz von Lokalfarben bei Tizian (Über Farbengebung S. 6).

[16]) Vergl. darüber Wölfflin, Grundbegriffe S. 177 ff.

sie ihr Leben durch das Licht empfängt, zur Lichtfarbe geworden und entwickelt sich bei immer engerer Verschwisterung mit ihm zum Ton. — Wo die Farbe auch als Ton ihre ursprüngliche Qualität noch in hohem Maße beibehält, wird man gut tun, an Stelle des verwirrenden Begriffs der Lokalfarbe den präziseren des „Lokaltons" zu gebrauchen: in ihm haben wir die Fortbildung und Umdeutung im Sinne des Barock zu sehen.

In welcher Weise bestimmt nun die Lokalfarbe oder Lichtfarbe den ihr entsprechenden Charakter des gesamten Kolorits?

Mit dem bloßen Hinweis auf die Existenz einer Farbqualität im Bilde, welche ihrer Erscheinungsweise nach als „lokalfarbig" sehr wohl bezeichnet werden könnte, ist über einen lokalfarbigen Charakter des ganzen Kolorits noch nichts ausgesagt, ebenso wie umgekehrt eine Farbqualität, die den Anschein einer Belichtung erweckt, noch lange nicht über den lichtfarbigen Charakter des Bildes entscheidet. Wir werden in unseren weiteren Ausführungen sehen, daß gerade die altdeutsche Malerei des ausgehenden 15. Jahrhunderts, kurz bevor sich die Wandlung zum reifen Kolorit des 16. Jahrhunderts in ihr vollzog, außerordentlich oft mit dem Problem der Lichtdarstellung an der farbigen Erscheinung sich auseinandersetzt, ohne daß man doch das Kolorit dieser Zeit als ein rein lichtfarbiges schon bezeichnen könnte. Hier spielen andere Darstellungsmomente, plastische vor allem, mit herein, von denen noch die Rede sein wird. Die Entscheidung über den lokalfarbigen oder lichtfarbigen Charakter einer Malerei wird sich erst dann treffen lassen, wenn wir die Nahsicht, wie sie die Beobachtung der Einzelfarbe erforderte, aufgeben und aus der nötigen Distanz die Gesamtheit der farbigen Bildstruktur überschauen. Dann können wir formulieren:

Wird das Bildganze in erster Linie durch die Vorherrschaft abstrakter Lokalfarben in der Weise bestimmt, daß wir diese selbst als den einheitsbildenden Faktor empfinden, nicht aber das als Quelle unsichtbare, allen Teilen des Bildes gleichmäßig sich mitteilende Licht, dann können wir von einem lokalfarbigen Kolorit sprechen.

Wo dagegen die Farben im Bilde als die Wirkungen einer vereinheitlichenden Lichtquelle von uns empfunden werden, so daß die Farbigkeit des Bildes nur in Beziehung zu dieser gedacht werden kann, wo die farbigen Erscheinungen die Illusion wirklich beleuchteter Flächen in uns erregen, die bei allem Eigenwert noch einem beherrschenden Lichtzentrum untergeordnet sind, da stehen wir dem lichtfarbigen Kolorit gegenüber.

Für die Bilderscheinung ergibt sich daraus folgendes: Die Selbständigkeit des farbigen Eigenwerts ist zweifellos im lokalfarbigen Kolorit größer; alle Farben sprechen — gleichgültig an welcher Stelle des Bildes sie immer lokalisiert sind — gleich stark im Bildeindruck mit. Da die Farbe im stärksten Maß an den Gegenstand gebunden bleibt, den sie bezeichnen soll, werden die Dinge durch sie getrennt, unterschieden. „Die Lokalfarbe begrenzt die Dinge, isoliert sie" (Jantzen). Der Eindruck ist der eines farbigen Ganzen aus ungleich großen heterogenen Teilen.

Im Gegensatz dazu löst im lichtfarbigen Kolorit das zentralisierende Licht die starre Fixierung, wie sie den abstrakt gedachten Lokalfarben eigentümlich ist: es nähert sie einander, bindet sie leichter in der Bildfläche und Bildtiefe. Ferner wird durch das Licht der Buntgehalt der Farbe verringert. Er wird „gebrochen"; die Farbe erscheint ihrem „elementarischen Zustand entrückt".

Für die Gesamterscheinung des lichtfarbigen Kolorits ergibt sich, daß an Stelle der immanenten Wirkungsgesetze der Farbe — wie sie im lokalfarbigen Kolorit wirksam sind — nunmehr die harmonisierenden Werte des Lichts den Bildeindruck bestimmen.

Wenn wir behaupten, daß der lokalfarbige Stil in der altdeutschen Malerei (seine reinste Ausbildung gefunden hat, so muß immerhin berücksichtigt werden, daß er hier nur eine besondere Art des farbigen Sehens vorstellt, wie es der europäischen Malerei im ganzen XV. Jahrhundert eigentümlich ist. So verschiedenratig das große künstlerische Problem dieses Jahrhunderts, die Darstellung der erfahrungsmäßig gewonnenen

äußeren Wirklichkeit, in den führenden Ländern, vor allem in den Niederlanden und Italien aufgefaßt und gelöst wurde, so empfinden wir doch als ein allgemein gültiges Prinzip dieses Sehens, daß man — im größten Gegensatz zu dem einheitlicheren konzentrierteren Sehen späterer Jahrhunderte — die Erscheinungen im wesentlichen noch als isoliert auffaßte. Dieses Prinzip ergab sich aus einer langsamen, intensiven Beobachtung der gegenständlichen Erscheinung und gilt in gleicher Weise wie für das lineare und plastische Sehen auch für das farbige. Es ist erklärlich, daß ein isolierendes Sehen den Wert der Farbe nach einer Richtung hin erfaßt und ihn betont: insofern sie den Phänomenen selbst anhaftet und sie voneinander unterscheidet.

Die Farbe hat im 15. Jahrhundert in erster Linie eine formbezeichnende Funktion.

Hieran schließt sich ein weiteres Moment, das über alle nationalen Unterschiede hinweg die Malerei der Niederlande und Italiens verbindet und für die Farbengebung von größter Bedeutung wurde: die Einbeziehung des natürlichen Lichts als künstlerisches Mittel, wie sie die Wiedergabe des erfahrungsgemäßen, einheitlichen Raumes erforderte und als eine der frühesten Errungenschaften des Quattrocento durch die Tat Jan van Eycks und Masaccios gelungen war. Die Einbeziehung des Lichtes und seine Verwertung für die Gestaltung des Bildraumes und aller seiner Elemente bedeutet für die Farbe die Erlösung aus der Abstraktheit, in der sie, bedingt durch die Gestaltungsweise des Mittelalters, bisher erschienen war.[17])

Wenn nun trotz dieser Gemeinsamkeiten der Farbe — ihrer formbezeichnenden Funktion und ihres Abhängigkeitsverhältnisses zum natürlichen Licht — quattrocentistische Malereien des Nordens und Südens koloristisch vollkommen voneinander verschieden erscheinen, so liegt der tiefste Grund hierzu nicht allein in der bedeutenden Tatsache, auf die Bercken mit Recht hinweist[18]): „daß der Nordländer die Farbe immer viel mehr

[17]) Vergl. Dvorak, Idealismus und Naturalismus S. 72.

[18]) Bercken, a. a. O. S. 47.

im Zusammenhang mit bestimmten Gestalten und Bewegungsmomenten zusammen empfindet als der Süden, für den im Gegensatz dazu das Gesehene sich vielmehr mit dem Empfundenen deckt, so daß die Empfindung oft eine Stärke und Gewaltsamkeit annimmt, daß sie die Einheitlichkeit des Sehfeldes sprengt." Die entscheidenden kunstgeschichtlichen Ursachen für diese Verschiedenheit der koloristischen Gesamterscheinung liegen letzten Endes in den entgegengesetzten Bildgestaltungsprinzipien des Nordens und Südens überhaupt, wie sie sich aus dem fundamentalen Gegensatz zwischen nördlicher und südlicher Raumauffassung ergeben: Während in der italienischen Bildraumgestaltung die Darstellung sich in erster Linie auf die plastischen, kubischen und flächigen Formen konzentriert, der durch diese begrenzte dreidimensionale Raum aber, welcher notwendig zur Gesamtvorstellung des Bildraums hinzutreten muß, nicht eigentlich einen selbständigen Inhalt, eine Bedeutung an sich gewinnt, gilt dem Norden als höchstes Darstellungsproblem gerade die Wiedergabe des gestaltlosen Raums als eines zufälligen, nur in die Bildgrenzen eingefangenen Ausschnittes aus der Unendlichkeit; die Körperwelt, die er umschließt, erhält ihren bildlichen Existenzwert erst durch die Beziehung zu ihm: indem er sich an ihren Grenzen bricht wie das Licht am Gegenstand, wird der Raum als ein die gesamte Bildsphäre erfüllendes Element auf geheimnisvolle Weise sichtbar.

Es ist klar, daß das Kolorit — als der feinste Gradmesser räumlicher Beziehungen — mehr noch als alle anderen Elemente des Bildes von diesen Gegensätzen des Sehens betroffen werden muß. Für das körperlich-plastische Sehen des Italieners — ausgenommen die Venezianer, für die von Anfang an Gesichtspunkte einer regelmäßigen, dekorativen, beruhigenden Bildfüllung maßgebend waren — ist die Farbe ein Element, das zur Bereicherung der Bilderscheinung die durch die Linearbezeichnung vorausbestimmten Formen erfüllt und im Sinne der südlichen Raumkonzeption insofern wirksam ist, als sie den plastischen Gehalt dieser Formen — durch eine Aufhellung und Verdunkelung ihrer Qualität — erhöhen kann. Außerdem steht die Farbe in

Italien immer im Dienste des bildtektonischen Aufbaues, wie er schon durch die Struktur der linearen Komposition allein gesichert ist; durch eine dekorative Verteilung der farbigen Flächen hilft sie diese klarzustellen.

Diese dekorative Wirkung der Bilderscheinung war aber nur zu erzielen durch eine Vereinfachung, eine Ökonomie der farbigen Wiedergabe, die zwar nicht so weit geht, daß sie die Dinge „entstofflicht", die aber ein so intensives Eingehen auf die Mannigfaltigkeit der farbigen Erscheinungen und auf die variable Erscheinungsweise der einzelnen Farben, wie wir es in den Niederlanden finden, von vornherein ausschließt. Gegenüber dem niederländischen Kolorit wird das italienische immer vereinfacht, reduziert erscheinen. Es ist erklärlich, daß durch diese Reduktion der Farbigkeit zugunsten eines dekorativen, tektonischen Bildaufbaus das italienische Kolorit immer übermäßig lebhaft — fast lokalfarbig! — gehalten sein kann oder andrerseits wieder — wie etwa im Fresko — gedämpft, zurückhaltend (beide Möglichkeiten finden sich beispielsweise bei Botticelli), ohne daß am Wesentlichen des Raumeindrucks italienischer Malerei dadurch etwas geändert wird.

Im entschiedensten Gegensatz zu dieser Farbauffassung des italienischen Quattrocento gewinnt die Farbe im Norden durch die spezifisch niederländische Raumanschauung einen völlig anderen Sinn. Hier erfordert die Funktion der Farbe, die Rückwirkung der Erscheinungsoberflächen auf das raumschaffende Licht auszudeuten, eine unbegrenzte Elastizität und Wandlungsfähigkeit ihres Wertes. Was man immer als die höchste Kunst der niederländischen Primitiven preist: die „nachtwandlerische Sicherheit" in der Wiedergabe der stofflichen Natur der Dinge, ist, gleichsam von außen betrachtet, nichts anderes als die Fähigkeit, die Farbe in jedem Augenblick in ihrer genauen Beziehung zum auffallenden Licht und umgebenden Raum darzustellen; sie erscheint als ein Produkt des Lichtes und des atmosphärischen Raumes und gehört diesen Elementen zuletzt enger an, als den Phänomenen selbst. Die Farbe erhält also sehr frühe schon im Norden, seit den Eycks, neben ihrer formbezeichnenden Funktion

eine zweite, für die künftige Entwicklung der Malerei sehr wichtige: eine formerzeugende Funktion.

Auf die grundsätzlichen allgemeinen Unterscheidungen zwischen der Farbenauffassung des Nordens und Südens im XV. Jahrhundrt etwas näher einzugehen, war nötig, um die eigentümliche Mittelstellung zu begreifen, die in Bezug auf ihr Kolorit die deutsche Malerei der Spätgotik einnimmt. Der Fall liegt hier deshalb so kompliziert, weil von dem Augenblick an, wo die deutsche Malerei — und speziell in den von uns zu betrachtenden Kreisen — die ihr stammesverwandte niederländische rezipiert, am meisten in den letzten Dezennien des XV. Jahrhunderts, allein auf ihr Kolorit hin betrachtet, eine Erscheinungsform annimmt, die sie der südlichen Malerei oft ähnlicher erscheinen läßt, als der gleichzeitigen niederländischen. Der Grund dafür liegt einmal darin, daß auch in Italien die Bildgestaltung häufig mit ähnlich lebhaften Lokalfarben arbeitete wie in Deutschland — was den Gedanken an ein Fortleben eines spezifisch-gotischen Kolorits dort viel eher nahelegen könnte als bei den Niederländern;[19]) dann in verwandten Bestrebungen nach einer plastisch-körperlichen Herausbildung der Form, die sich koloristisch in einer Scheidung von Lokalfarbe, Licht und Schatten zeigen mußte.

Trotzdem kann aber niemals von einer wirklich inneren Beziehung zwischen italienischem und deutschem Kolorit gesprochen werden. Die abstrakt erscheinende Buntheit der Lokalfarbe ist in Italien immer künstlerischen Absichten dienstbar gemacht worden; in je stärkerer Ausprägung ihres Buntwertes die Farbe erscheint, umsomehr vermag sie die Schwerpunkte der Komposition zu akzentuieren, die dekorative Struktur des Bildes zu gliedern. In Deutschland treten diese kompositorischen Gesichtspunkte hinter einem wichtigen außerkünstlerischen Moment zurück; in viel höherem Maße als anderswo lebt in der deutschen Lokalfarbe der symbolische Gehalt der Farbe weiter, wie er am reinsten in der mittelalterlichen Malerei ausgesprochen war.

[19]) Auf eine Verwandtschaft italienischer Malerei mit nordischer in der Skala und im Auftrag der Farben weist gelegentlich Bercken hin (a.a.O. S. 20).

Er haftet der Farbe auch dann noch an, sobald sie in viel weiterem Ausmaß als bisher gegenstandbezeichnend geworden ist, und durchdringt sie noch in der ausgehenden Gotik mit einer Reinheit und Lebhaftigkeit, wie man sie sonst nirgends findet; ja noch in der spezifisch deutschen Buntheit und Intensität, die das Kolorit des XVI. Jahrhunderts vielfach aufweist, glauben wir die Idealität des symbolischen Farbgehalts nachwirken zu sehen.

Die andere Verwandtschaft mit italienischer Farbauffassung, wie sie aus ähnlichen plastischen Tendenzen sich ergab, ist zweifellos vorhanden (und am stärksten in den Gebieten, die schon durch ihre geographische Lage dem Süden nahestanden, wie etwa in Tirol, speziell bei Pacher). Daß trotz dieser gleichartigen Tendenzen das Ergebnis für die koloristische Gestaltung in Deutschland ein völlig anderes werden mußte als im Süden, lag daran, daß sie in Kraft traten, ehe noch das Problem der einheitlichen Bildraumgestaltung durch den notwendigen Ausgleich von Licht- und Farbwirkung gelöst war. Das geschah erst ganz am Ende des Jahrhunderts. Auf welche Weise, sollen die folgenden Ausführungen zeigen.

Hier wollen wir uns mit einer kurzen Angabe des historischen Verlaufs dieser Entwicklung begnügen.

Kurz nach der Jahrhundertmitte entwickelte sich aus der auf einer vollkommen unwirklichen, übersinnlichen Lichtwirkung beruhenden Koloristik der ersten Jahrhunderthälfte die erste Phase des lokalfarbigen Stils, wo er uns am reinsten entgegentritt, d. h. wo die Bilderscheinung alle diejenigen Bedingungen erfüllt, die wir oben (S. 16) als notwendig zu seiner Erklärung aufgestellt haben. Es ist die Zeit unmittelbar nach der niederländischen Rezeption, im wesentlichen also die der 60er und 70er Jahre. Wir finden diesen Stil in den Frühwerken Herlins, Schüchlins, Zeitbloms und in anonymen Werken dieser Zeit; er lebt fort in provinziellen Bildern — namentlich der bayerischen Schule — und ist in ihnen bis in die ersten Jahre des neuen Jahrhunderts verfolgbar.

Schon mit den 80er Jahren jedoch setzt sich allgemein eine veränderte Art des Sehens durch, die als Übergangsform zu der

neuen des XVI. Jahrhunderts von Bedeutung ist. Sie ist dadurch charakterisiert, daß die farbige Gestaltungsweise zwar noch mit den Mitteln des lokalfarbigen Kolorismus wirkt, andererseits aber schon Elemente aufgreift, die später die beherrschenden werden: die allgemeine Tendenz der letzten Dezennien des Jahrhunderts nach einer energischen plastischen Durchformung der Gestalten und Dinge[20]) greift zu den Wirkungsmitteln des Lichts. Das Charakteristische in der Verwertung des Lichtes liegt darin, daß es noch nicht gleichmäßig und konsequent auf alle Bildteile übergreift. Es wird in verstärktem Maße zur energischen Betonung des plastischen und kubischen Gehalts der Formen herangezogen, wirkt aber, da es durchaus an diese gebunden bleibt, nicht im Sinne einer Vereinheitlichung des Bildraumes. Es ergibt sich der eigentümliche Dualismus zwischen einem nicht mehr vollkommen lokalfarbigen und noch nicht lichtfarbigen Kolorit. Diesen Stil repräsentieren deutlich die Hauptwerke der letzten Dezennien des Jahrhunderts: Der Peringsdörffer und Blaubeuerner Altar, der mittlere und reife Zeitblom, Jan Pollack. Von großer Bedeutung ist es, daß auch die Farbengebung Dürers fast in allen seinen Bildern diesen merkwürdigen Dualismus aufweist. Dürer macht keineswegs die Wandlung zur letzten Phase der Koloritentwicklung, zum reinen lichtfarbigen Kolorit des XVI. Jahrhunderts mit, die schon zur Zeit seiner frühesten Arbeiten in Schwaben einsetzt: in der Malerei des älteren Holbein (s. Schluß).

Denn in den Weingartener Tafeln dieses Meisters vom Jahre 1493 (Augsburg, Dom), so sehr sie auch noch die Nachwirkung eines wesentlich im Dienste der plastischen Durchformung arbeitenden Kolorismus erkennen lassen (Zurückweisung Joachims!) scheint zum ersten Mal die Bedeutung des Lichts als eines einheitsbildenden Faktors erkannt zu sein, der mit einer überzeugenden Folgerichtigkeit alle Erscheinungen des Bildraums er-

[20]) Mit Recht behauptet Koch (Zeitblom reifer Stil S. 40): „Da die farbige Behandlung im Gegensatz zur späteren Entwicklung noch recht am Gegenständlichen haftet, die Modellierung dagegen am stärksten durchgeführt ist, so kann man sagen, daß der plastische Sinn in dieser Epoche (Sc. der 80 und 90er Jahre) die treibende Kraft bildet."

füllt und dadurch harmonisiert.[21]) Daß damit die farbige Sehweise der späten Gotik endgültig überwunden und zugleich der entscheidende Schritt zum Anschluß der deutschen Malerei an die des Cinquecento in den übrigen Ländern getan ist, darin scheint mir die bisher noch viel zu wenig beachtete künstlerische Bedeutung des älteren Holbein zu liegen. Der neue Koloritstil läßt sich zunächst am leichtesten durch alle Werke Holbeins verfolgen; mit den ersten Jahren des XVI. Jahrhunderts ist er — zunächst in Schwaben selbst — allgemein geworden. Mit den Werken Holbeins aus dieser Zeit, den frühen Arbeiten Burgkmairs und Schaffners ist der ganzen künftigen Entwicklung des Kolorits in Deutschland der Weg gewiesen. Bevor wir die hier skizzierte Entwicklung im einzelnen an Beispielen der farbigen Komposition verfolgen, bleibt zu untersuchen, inwieweit sie sich an einer Änderung des einzelnen Farbtons selbst schon erkennen läßt.

[21]) Vergl. auch Glaser, Holbein, S. 119. Glaser stellt — freilich erst bei dem Donaueschinger Passionszyklus — die Abwendung Holbeins von der Lokalfarbe fest, sieht aber doch auch schon bei den Weingartner Tafeln in der Farbenwahl ein bewußtes Streben nach Einheit (S. 22).

KAPITEL II.

Die Farbenwahl.[22])

a) Rot.

In jeder primitiven Epoche einer Malerei wird dem Rot eine besondere Bedeutung zukommen.[23]) Seine hohe Intensität sichert ihm die führende Rolle unter den bunten Farben. Dem Ausdrucksbedürfnis primitiver Naturen kommt die starke Gefühlswirkung dieser Farbe am meisten entgegen.

Die altdeutsche Malerei kennt das Rot in den verschiedenen Graden starker Sättigung vom frühen XV. Jahrhundert an[24]) bis in die Zeit der klassischen Leistungen des XVI. Jahrhunderts: In unserer Vorstellung von den großen Werken Grünewalds, Burgkmairs, auch Dürers, wird immer der Eindruck dieser Farbe — in ihrer verschiedenen individuellen Gestaltung durch diese Meister — vorherrschend bleiben.

Für die Zeit des ausgehenden XV. Jahrhunderts ist es charakteristisch, daß das Rot keineswegs nur auf die schwäbischen, fränkischen und bayerischen Schulen beschränkt bleibt, sondern daß sich gerade diese Farbe in ähnlicher Weise auch in anderen deutschen Schulen findet (Westfalen, Tirol).

[22]) Bei der Reihenfolge der zu besprechenden Farben halte ich mich an die zuletzt durch Ostwald vorgenommene Einteilung in „bunte" Farben (Rot, Blau, Grün, Gelb) und „unbunte" („neutrale": Weiß, Schwarz, Grau), wobei ich dem Vorschlag Berckens folge (Tintoretto S. 119) „auch solche Farben noch zu den neutralen zu rechnen, die nicht vollkommen tonfrei, sondern in solchem Maße gebrochen (d. h. durch den Zusatz von Schwarz und Weiß) sind, daß sie sich den unbunten Farben nähern."

[23]) Vergl. Utitz S. 18ff. (mit weiterer Literaturangabe); Bercken S. 125ff., Bodenhausen S. 115.

[24]) Es ist bezeichnend, daß in der Farbengebung der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, die im wesentlichen die gebrochenen und zarten Farben kennt, gerade ein heftiges Zinnober vorherrschen kann. Z. B. Mü. Na. Mu. Nr. 10.

Am häufigsten erscheinen reine Zinnobertöne in äußerst starker Sättigung von den 60er Jahren bis zum Ende des Jahrhunderts, während vorher und unmittelbar nach der niederländischen Rezeption noch eine gewisse Zurückhaltung im farbigen Vortrag zu erkennen ist.[25]) Herlins Entwicklung bietet dafür ein gutes Beispiel: In einem Frühwerk wie der Madonna des Mü. Na. Mu. (1459) trägt das Kolorit des Mantels deutlich die Merkmale einer befangenen, imitierten Farbe, während seine späteren Werke, vor allem der Georgsaltar (Nördlingen) viel ausgesprochenere, lebhafte Zinnobertöne aufweisen. Allerdings hatte er es, wie es auch seiner stückweise erledigenden Gestaltungsweise entsprach, nie in sehr großen Flächen gegeben (Rothenburger Altar); selbst in großen Kompositionen, wie im Familienaltar von 1488 bringt er Zinnober nur an unbedeutenden Bildstellen; der Mantel der Maria ist Carmin unter einer hellen Lasur.

Zeitblom hat in seinen Altären der früheren und mittleren Zeit das Rot in sehr typischer Weise angewandt. In seinen Spätwerken dagegen, die schon in die ersten Dezennien des neuen Jahrhunderts fallen, konnte sich Zeitblom der allgemeinen Neigung dieser Zeit zu einer größeren Wärme des Gesamtkolorits wie des einzelnen Farbtons nicht entziehen: Das Rot seiner Nürnberger Grablegung (im Mantel des Josef von Arimathia) neigt stark zu den benachbarten Carmin- und Brauntönen und fügt sich der auffallend dunklen, warmen Gesamthaltung dieser Tafel ein. Die Vorliebe Zeitbloms, die Einzelfarbe in großen Flächen zu geben, läßt das Rot zu einer Deutlichkeit kommen, die durch die Zusammenstellung mit komplementärem Grün (in verschiedener Helligkeit auf dem Heerberger Flügel; auch in den Augsburger Valentinstafeln innerhalb großer Flächen neutralen Graus) nur noch gewinnt. Freilich mußte dem Streben dieses Meisters nach

[25]) Dafür kann aus der schwäbischen Malerei als Beispiel dienen Stuttgart Nr. 29a (Zacharias im Tempel). Hier bilden ein ausgebreitetes Zinnober und nur noch kleine Quantitäten von blau die einzigen bunten Farben des Bildes, während alle übrigen neutral und stumpf gehalten sind. Die Tafel entstammt der Schule von Schwäbisch Hall, die eine Enklave des niederländischen Einflusses gewesen sein muß.

der Entfaltung einer stofflichen Pracht ein verschiedenartiges Rot sehr zustatten kommen; Flächen wie etwa das volle Carmin im Gewande des Mohren auf der Bingener Anbetung finden sich nirgends sonst noch in dieser Ausbreitung.

Auch die Nürnberger Malerei hat die Verwendung verschiedener Rotqualitäten in repräsentativen Gemälden gekannt (Pleydenwurff, Kreuzigung Mü. Pi., vergl. auch das eindrucksvolle Zinnober im Gewande des auferstehenden Christus vom Tiefenbronner und Hofer Altar = 21 pl).[26]) Gegenüber der schwäbischen Malerei erscheint oft das fränkische Rot tiefer, sonorer.

Die bayerische Malerei, die unter den zu betrachtenden Schulen die geringste künstlerische Kultur besaß und noch weit in das XVI. Jahrhundert hinein an einer primitiven Gestaltungsweise festhielt, verwendet das reine Zinnoberrot ungewöhnlich häufig (am besten zu ersehen aus weniger qualitätvollen Tafeln des Mü. Na. Mu., vergl. vor allem die Kreuzigung des Stefan von Wasserburg von 1491). In der Dreifaltigkeitstafel vom Blutenburger Altar ist es ein ausgebreitetes Zinnober — es kehrt ebenso in der Verkündigung desselben Meisters wieder — das mit reichlichem Gold zusammen fast vollkommen den farbigen Bildeindruck bestimmt.

Eine besondere Beachtung verdient Pollack, dessen beide große Altäre aus der Münchener Franziskaner- und Peterskirche überhaupt den reichsten Aufschluß über die farbige Gestaltungsweise der spätgotischen Malerei geben können. Pollack „erfindet" wirklich Modifikationen der einzelnen Farbe, wie sie vor ihm noch nicht gesehen wurden. Auch bei ihm dominiert das Rot sehr stark. Besonders in der Kreuzigung des Franziskaneraltars herrschen die roten Flächen (in Verbindung mit weißen) vor. Er kennt das Rot aber vom intensiven Zinnober bis zu den eigentümlichen carmin-

[26]) Da es sich hier um selten klare, im Eindruck fast konstante Farb-„größen" handelt, habe ich trotz meiner grundsätzlichen Ablehnung des Ostwaldschen Prinzips (S. 61), in diesen wie in einigen ähnlichen Fällen zur Verdeutlichung der Farbvorstellung die Ostwaldsche Farbnorm gewählt, die mir dem zu bezeichnenden Ton am nächsten zu kommen scheint.

und carminbraunen Tönen. So ist in einer Tafel wie der Grablegung vom Franziskaneraltar ein warmes Zinnober nur einmal verwendet — im Mantel des Johannes, alle übrigen, zum Teil sehr weit ausgebreiteten Rotflächen enthalten Zwischenstufen bis zum dunklen Carminbraun. Reine braune, fast „schokoladebraune" Töne finden sich in der Geißelung und dem Ölberg des Franziskaneraltars und kehren weiterhin auch in der Architektur des Vordergrundes wieder. Häufig gewinnt bei Pollack ein sehr reines Zinnober durch die beliebte Zusammenstellung mit einem intensiven Gelb schon ein leicht gebrochenes, mehr bräunliches Aussehen. Beispiele: die beiden Stefanstafeln in Nürnberg, Kreuzannagelung Christi von Franziskaner Altar Mü. Na. Mu.

Der kolorierte Holzschnitt der Zeit, bei dem natürlich die Entfaltungsmöglichkeit der Palette eine viel geringere sein mußte als im Tafelbild, ist gerade durch diese Beschränkung für die Farbenwahl besonders aufschlußreich: Es dominiert im allgemeinen das einfache klare Zinnober (gute Beispiele aus dem Besitze der Münchener graphischen Sammlung: die Einzelblätter Schr. 960, 4699, 78; auch die Blockbuchapokalypse daselbst).

Wie nun die bedeutsame Wandlung, die gegen Ende des XV. Jahrhunderts sich in der gesamten farbigen Erscheinung durchsetzt, sich auch in der Einzelfarbe dokumentiert, dafür bietet gerade die Entwicklung des Rot die lehrreichsten Beispiele. Um die Jahrhundertwende vollzieht sich allgemein eine Brechung des klaren Rot zu seinen mit verwandten Tönen der Skala — Carmin und Braun — kombinierten Nuancen.[27]) Sehr deutlich wird dieser Unterschied, sobald man Gelegenheit hat, zwei Werke des alten und des neuen Stils in möglichst großer Nähe zusammenzusehen.

[27]) Es ist von Bedeutung, daß eine ähnliche Wandlung des Rot gleichzeitig in der venezianischen Malerei sich bemerkbar macht. (Siehe Bercken S. 131, 132, 136). In der niederländischen Malerei hat Voll eine Brechung des reinen Zinnobertons bei Memling erkannt (altniederländische Malerei S. 179). — Daß die Brechung, Differenzierung eines bunten Farbtons einem reiferen Sehen entspricht, dafür kann sehr häufig auch die Entwicklung eines einzelnen Meisters aufschlußreich sein, wie Tizians (siehe Bercken S. 240).

Wenn man etwa in der Augsburger Galerie eine Tafel Zeitbloms mit einer frühen des älteren Holbeins vergleicht, die beide gesättigtes Rot in deutlicher Ausprägung zeigen (ich denke an die Valentinstafeln Zeitbloms Nr. 2049 und das Walther-Epitaph Holbeins d. Ä. Nr. 2065), so empfindet man beide Farben trotz ihres ähnlich hohen Buntwertes als durchaus verschieden: Das Rot Zeitbloms erscheint starr, flächig gegenüber dem Rot Holbeins, von dem eine viel flüssigere, ja stofflichere Wirkung ausgeht. Die Verschiedenheit in der farbigen Vortragsweise — bei Holbein scheint das Rot mit Weiß gemischt — unterstützt den Eindruck. Erst durch eine mehr oder minder starke Veränderung des Farbtons infolge des Zusatzes von Weiß sind die mannigfachen Modifikationen des Rot möglich geworden, wie sie uns in der Malerei des XVI. Jahrhunderts erscheinen.

Auch für die Entwicklung des einzelnen Farbtons bietet die Malerei des älteren Holbein aufschlußreiche Beispiele. In seinen ersten Werken (Weingartner Altar, Kaisheimer Altar, Paulusbasilika)[28]) herrscht noch ein klares Zinnober vor im Kontrast zu tiefem Oliv und Blaugrün, aber bisweilen (Paulusbasilika) kommt hier dieser reine Ton doch schon als Vermittler zwischen hellen und dunklen Carminnuancen vor. Der helle Zinnoberton, der in den Figuren des Schwarz'schen Epitaphs (z. Z. Mü. Pi.) gleichmäßig in fast allen Gewändern erscheint, ist leicht gedeckt (= 19 p l). Im allgemeinen hat die bestimmende Note bei Holbein ein warmer sehr stark carminführender Rotton, wie ihn vielleicht am reifsten sein spätestes erhaltenes Werk, der Lissabonner Lebensbrunnen aufweist.[29])

[28]) Siehe auch die Farbenanalyse dieses Werks bei Glaser, Holbein.

[29]) Ich kenne dieses Bild nicht aus eigener Anschauung und spreche diese Behauptung nur aus der Vorstellung aus, die ich mir nach der — freilich völlig unzulänglichen — farbigen Reproduktion in der Zeitschrift für bildende Kunst XIV, 1903, S. 198 gemacht habe. Die Unkenntnis gerade dieses Werkes ist besonders zu bedauern, da es für eine Geschichte des deutschen Kolorismus von großer Wichtigkeit ist. Denn hier scheint sich Holbein am engsten an den Stil der gleichzeitigen niederländischen Malerei angeschlossen zu haben, speziell an den des Davidkreises, für den bezeichnenderweise gelegentlich die Tafel in Anspruch genommen werden konnte.

Die Malerei Burgkmairs und Schaffners läßt eine ähnliche Entwicklung des Rot erkennen. Burgkmair hat mit einem isolierten, kaum gebrochenen Zinnober begonnen (Basilika S. Pietro, Augsburg Nr. 2085), dagegen bringt er in den nächsten Dezennien das viel tonigere Rot und vor allem das schöne blühende Carmin, wie es etwa seine Stuttgarter Ölbergszene oder den Münchener Johannesaltar auszeichnet.[30])

Für das gebrochene Rot im beginnenden XVI. Jahrhundert sei als Beispiel noch ein — der Literatur merkwürdigerweise unbekanntes — auffallend holbeinisch anmutendes Frühwerk Schaffners genannt: Der Abschied Christi im Mü. Na. Mu. (Magazin). Hier dominieren schon sehr stark braunrote und carminbraune Töne (in den Mänteln der Apostel), die auch späterhin in Werken dieses Meisters ständig wiederkehren und seine farbigen Kompositionen durchaus beherrschen (Wettenhausener Altar). Noch in Schaffners letztem erhaltenem Werk, dem Hochaltar des Ulmer Münsters von 1521 sind sie zu finden, in Verbindung mit blau und grün vor allem in der Predella dieses Werkes.

b) Blau.

Die Bestimmbarkeit des Blau ist — aus Gründen, deren Erörterung sich nicht mehr mit den Absichten unserer Untersuchung vertrüge — heute sehr schwierig. Wir haben selten noch den Originalzustand des Blau so wie bei den anderen Farben vor uns. Was Bercken über das Blau in der venezianischen Malerei feststellt,[31]) gilt im allgemeinen ebenso auch für die deutsche.

Immerhin muß das Aussehen der Farbe und ihre Entwicklung aus wenigen guten Beispielen schon zu ersehen sein. Wo seine Anwendung in größerer Ausbreitung ikonographisch gefordert war (Madonnenmantel), ist seine Bestimmbarkeit vergleichsweise leicht.

[30]) Vergl. Rupé, Forschungen zu Burgkmair S. 61 ff.

[31]) Bercken a. a. O. S. 160 meint, eine Entwicklungsgeschichte des Blau sei bei der geringen Kenntnis der alten Technik wegen der starken Veränderlichkeit des Tones nur in ganz allgemeinen Zügen möglich. Siehe auch ebenda S. 14 ff.

Die Zeit des reinen lokalfarbigen Stils kennt das Blau als einen ganz ungebrochenen, meistens sehr dunklen Ton. Das helle, durchaus lokalfarbig behandelte Blau — wie etwa in der Anbetung der Könige in St. Lorenz in Nürnberg oder in der Auferstehungstafel vom Hofer Altar (Mü. Pi.) ist seltener angewandt worden. Das ganz helle und matte, fast weißliche Blau, wie es noch die vorhergehende Zeit der 40er und 50er Jahre vielfach gebracht hatte — vergl. etwa den Ton in den Stuttgarter Tafeln Multschers oder im Schmerzensmann desselben Meisters Mü. Pi. Nr. 1516 (= 58 hb—hc), bleibt der zweiten Hälfte des Jahrhunderts und auch noch dem beginnenden XVI. fremd. Am ehesten begegnete man einem matten Blau dann wieder in den Schulen, die außerhalb unseres Betrachtungskreises liegen, z. B. am Mittelrhein (Hausbuchmeister Anbetung des Kindes von 1505 Mü. P. Nr. 1509).

Der Unterschied des Stammesnaturells läßt sich bei der Verwendung des Blau gut erkennen. Die schwäbische Malerei macht häufiger und in ganz anderer Weise Gebrauch von dem Blau als die bayerische, die in ihrem heftigen, oft brutalen Temperament das Blau nur in schweren Tönen gebracht oder bisweilen ganz umgangen hat. (In der frühen bayerischen Tafelmalerei wie etwa in der Weilheimer Anbetung von 1444 [Mü. Pi.] findet sich nur ein undeutliches trübes Blaugrün.) Es ist affallend, daß selbst in der weiten Farbenskala auf den Altären Pollacks das satte, tiefe Blau, wie wir ihm in Franken und Schwaben zu gleicher Zeit begegnen, fast vollkommen fehlt. In hellerer Nuance dient es ihm höchstens als Schattierungsfarbe für Weiß (Kreuzigung Franziskaneraltar). Die gleichen Feststellungen gelten auch für den Blutenburger Meister, der vom Blau nur da Gebrauch gemacht hat, wo es ikonographisch gefordert war (Blutenburg, Verkündigung, Gewand der Maria = 67 p l), außerdem stellenweise in den Predellen (= 71 p l — l g).

Am reinsten ist das Blau in den schwäbischen und fränkischen Schulen ausgebildet worden. In der Hauptsache begegnet man dort einem kalten, stark gesättigten „Stahlblau" (= 63 p l).

Besonders in Schwaben ist dieser Ton schon sehr früh fest-

gelegt und erhält dort eine selbständige Bedeutung (Stuttgart Galerie: Grablegung aus Sammlung Sepp; vergl. auch die Tiefenbronner Tafeln), ebenso kennt Herlin das scharfe unverhüllte Blau (Hochaltar Georgskirche Nördlingen, vor allem die Darbringung und Verkündigung), das dem niederländischen Blau[32]) an Intensität sehr nahe kommt.

In der fränkischen, speziell der nürnbergischen Malerei ist das tiefe satte Blau häufig verwandt worden, wenn auch seine Wirkung im Gesamtbild hier durch die Zusammenstellung mit tiefen olivgrünen und roten Tönen eine wesentlich andere ist als in Schwaben. Schöne Beispiele bietet die Gethsemane-Tafel aus dem Wohlgemuthkreis (Darmstadt Nr. 60; man beachte hier vor allem das auffallend reine intensive Blau im landschaftlichen Hintergrunde) oder der Haller'sche Marientod von 1487 im Nürnberger G. M. Für die provinzielleren Tafeln der fränkischen Schule darf ein dunkles, nach Grün zu neigendes Blau als charakteristisch gelten wie es die Tafeln 344 und 346 im Mü. Na. Mu. aufweisen (344 übermalt, jedoch stilgerecht).

Die Wandlung des Kolorits um die Jahrhundertwende zeigt sich bei dem Blau nicht so auffallend wie bei Rot. Immerhin tritt auch bei ihm eine Verunklärung des spezifischen Buntwertes insofern ein, als es nach dem Grün gebrochen wird, also trüber und kälter erscheint. Für die ganze Malerei des beginnenden XVI. Jahrhunderts werden nun die tiefen Töne (71 pl bis 67 pl) charakteristisch, wie sie Holbein, Burgkmair oder Strigel schon in ihren Frühwerken bringen, wo sie namentlich als Farbe des Himmels oder des Hintergrundes der Porträtköpfe beliebt werden. Vor allem ist das schöne tiefe Blaugrün als Farbe des Hintergrundes für den älteren Holbein charakteristisch. Er hat mit einer eigentümlichen Festigkeit in fast allen seinen Werken daran festgehalten. Es findet sich schon ausgebildet in der bedeutendsten Tafel des Weingartner Altars, der Geburt Mariä. Als Farbe des Grundes erscheint sein Blaugrün besonders rein etwa in der Kreuzabnahme von 1503 (Augsburg, Galerie), im Schwarz-

[32]) Ein Beispiel für die Intensität des niederländischen Blau ist etwa der Ton 5 o g vom Columba Altar Rogiers.

schen Epitaph (Mü. Pi.) oder in dem Frankfurter Dominikaneraltar.

Die andere mögliche Brechung des Blau, nach dem Rot hin und die Verbindung dieser Farben, das Violett[33]) ist der ganzen deutschen Malerei vollkommen fremd.

Wenn sich in der frühen schwäbischen Malerei (Stuttgarter Galerie 1104) einmal ein violettähnlicher Ton findet, so ist es doch mehr ein trüber, dem Carmin nahestehender Ton, dessen eigentümliches Aussehen zum Teil auch durch seine schlechte Erhaltung zu erklären sein wird.

c) Grün.

Erst verhältnismäßig spät ist das Grün zu einer Bedeutung als mitsprechende Farbe im Bildeindruck gekommen. Es ist erklärlich, daß erst seit der Zeit der niederländischen Rezeption, als die Wiedergabe der äußeren Natur allgemein zu einem künstlerischen Problem wurde, das Grün als die Farbe der Landschaft und Vegetation ein wesentliches Glied in der Reihe der bunten Farben bildete. Durch seine große Modulationsfähigkeit unterscheidet sich das Grün auch in seiner Bestimmbarkeit von den anderen Farben: Es findet sich nicht nur klar isoliert als Farbe der Gewänder — hier am häufigsten als die komplementäre Kontrastfarbe zu Rot —, sondern darüber hinaus oft in großer Annäherung als neutrale Nuance in der Malerei ausgebreiteter landschaftlicher Flächen, schließlich stellenweise im Schattenton der Karnation.

Die mannigfache Variierungsmöglichkeit des Grün erschwert es, die Wandlung in einen gebrochenen Ton, wie wir sie bei Rot

[33]) Es ist ein Beweis für den differenzierten Farbensinn der Niederländer, daß sie schon im 15. Jahrhundert ein reines Violett kennen (Flügelaltar des Bouts Mü. Pi. Nr. 108 und 109, im Gewande des Johannes), während sich in der gleichzeitigen italienischen Malerei nur Ansätze dazu finden und es der venezianischen sogar ganz unbekannt bleibt (siehe Bercken S. 140). Überhaupt kann es kein Zufall sein, daß gerade in den Niederlanden die hohe Bedeutung des Blau für das Zustandekommen einer einheitlichen Koloritwirkung erkannt wurde und es ist berechtigt, wenn Bodenhausen aus diesem Grunde der Verkündigung des Gerard David in Sigmaringen eine so große Wichtigkeit beimißt (a. a. O. S. 174).

und Blau feststellen konnten, zu beobachten. Nach der niederländischen Rezeption dominiert vor allem das helle, durchaus ungebrochene „Saftgrün" wie es in den Niederlanden selbst sehr schön etwa Rogier schon ausgebildet hat. Am häufigsten ist dieses Grün als Gewandfarbe anzutreffen. Und es ist bezeichnend für seine Beliebtheit während der 70er und 80er Jahre, daß es am Niederrhein ebenso sich ausgebildet findet wie gleichzeitig in Franken oder Schwaben. Ein Grün, wie es dem Meister des Marienlebens eigentümlich ist, kennt ebenso Herlin (Nördlingen, Fußwaschung vom Georgsaltar) oder Pleydenwurff (Kreuzigung Mü. Pi.)

Neben diesem intensiven Ton kommen aber auch gleichzeitig die matteren Nuancen vor. Als Beispiel kann die frühe Madonna Herlins von 1459 (Mü. Na. Mu.) dienen. Auch späterhin hat Herlin für größere Flächen ein zarteres Grün bevorzugt (Fergen-Madonna von 1467, Rothenburg, S. Jakob).

Für Zeitblom ist ein helles, nur im Schatten getrübtes, leicht nach Gelb gebrochenes Grün charakteristisch (München, hl. Margaretha; Augsburg Nr. 50; im typischen Kontrast zu Zinnober: Darbringung, Bingen). Neben diesen helleren kühlen Tönen der Grünskala wendet Zeitblom aber auch die warmen mit braun gebrochenen eigentlichen olivgrünen Töne an, die bei allen deutschen Schulen im ausgehenden Jahrhundert, namentlich für die Malerei der landschaftlichen Natur, des bewachsenen Erdbodens charakteristisch sind (Heerberger Altar, Anbetung der Könige; für die Verwendung von mehreren Grünstufen typisch die kleine Münchener Predella Mü. Pi. 1206). Für das frühe Vorkommen des ausgesprochenen Grüntones in Schwaben spricht die Grablegung der Sammlung Sepp (Stuttgart, Galerie). Gegen das Ende des XV. Jahrhunderts dominiert schon das Olivgrün über das helle Saftgrün; bezeichnend dafür ist der Blaubeuerner Altar, wo es den anderen tiefen Farben, dem Rot und Blau gleichberechtigt erscheint, während ein kaltes und helles Grün vollkommen fehlt.

Auch die bayerische Malerei bevorzugt das Olivgrün vor allen anderen Grüntönen, wenn sie auch nicht in dem Maße davon Gebrauch gemacht hat, wie die anderen Schulen (Blutenburger

Tafeln). Nur Pollack erweitert die Skala. In Tafeln, wie der Geißelung Christi und Pauli vom Franziskaneraltar spielt gerade das helle Grün im Kontrast mit vielerlei Gelb eine wichtige Rolle. Eigentümlich ist ein heller, leicht verhüllter Grünton, wie ihn Pollack in der Beweinung Christi vom Franziskaneraltar bringt, mit graphisch gestrichelten weißlich-grünen Lichthöhungen. Ein eigenartiges Grün zeigt sich auf der Enthauptung Petri: dieser jetzt stark verblaßte Ton muß einst ein helles kaltes Blaugrün gewesen sein.

Bei der Wandlung der Farbenskala um 1500 hat begreiflicherweise das wärmere Olivgrün eine weit größere Verbreitung gefunden als der helle ungebrochene Ton und es ist bezeichnend, daß eine in der Farbengebung konservative Malerei, wie die nürnbergische der Dürerschule, auch noch im XVI. Jahrhundert ein schrilles Grün in ausgedehnter Fläche bringen konnte (Hans v. Kulmbach Mü. Pi. Nr. 464), während die gleichzeitige schwäbische Malerei fast ausschließlich mit den dunkleren, warmen, gebrochenen Tönen arbeitet. Für den älteren Holbein ist die Zusammenstellung eines tiefen Olivgrün mit Blau und Rot von Anfang an charakteristisch (Weingartener Altar, Darbringung im Tempel und Geburt Mariä; die Kaisheimer Tafeln). Oft kommt dieser Ton als Gewandfarbe dem der umgebenden Landschaft sehr nahe (Paulusbasilika). Zu den vorhandenen Olivtönen tritt bei Holbein bisweilen ein leuchtendes Smaragdgrün wie in den drei Passionsdarstellungen der Augsburger Galerie von 1503 (Nr. 2071/73).

d) Gelb[34])

Es liegt in der hohen spezifischen Helligkeit (über diesen Begriff siehe S. 74f.) und großen Empfindlichkeit des Gelb, daß es durch seine Zusammenstellung mit anderen Farben in

[34]) Bei dem Gelb ist zu berücksichtigen, daß das Gefühl für den heftigen, in gesättigtem Zustand unangenehmen Charakter dieser Farbe bei den Primitiven besonders ausgeprägt gewesen sein muß. Es kann z. B. kein Zufall sein, daß es sich in so häufigen Wiederholungen als Farbe der Gewänder von Schergen, Geißelnden, also zur Bezeichnung der „Bösen" diente. Jedoch heißt es mit einer Verallgemeinerung dieser Beobachtung vorsichtig sein: Die Gefühls-

seiner Erscheinungsweise erheblich beeinträchtigt wird. Aus diesem Grunde ist es oft schwieriger als bei den anderen bunten Farben, sein charakteristisches Aussehen festzustellen.

Für die Sonderstellung des Gelb in der Geschichte der Farbengebung[35]) ist es bezeichnend, daß es als eine im Bildeindruck deutlich wirksame Farbe, als ein ungebrochener Ton auch in der altdeutschen Malerei verhältnismäßig spät, erst seit dem niederländischen Einfluß gebräuchlich wird. Zwar hatte auch die erste Jahrhunderthälfte das Gelb schon gekannt. Es ist aber immer mit großer Zurückhaltung behandelt worden[36]) und wirkt, entsprechend dem Gesamtkolorit dieser Zeit dann dumpfer, unkörperlicher als später. Für die sparsame Verwendung des Gelb ist wohl nicht die Konkurrenz des verwandten Gold in den Hintergründen bestimmend gewesen.[37]) Denn noch nach der nieder-

wirkung einer Farbe ist zeitlich sehr stark bedingt und gerade beim Gelb außerordentlich schwankend, wie sich aus den Forschungen Ewalds (Die Farbenbewegung S. 18), Volbehrs (Zeitschrift für Ästhetik I 1906) und Utitz's a. a. O. S. 13 und 19 Anm.) ersehen läßt. — Fragen wie diese führen leicht auf das Gebiet der Farbenikonographie, das für unsere prinzipielle Untersuchung ausscheiden mußte. Doch sei hier bemerkt, daß diese für eine umfassendere Behandlung der Farbengebung in der mittelalterlichen Malerei grundlegenden Fragen noch wenig in einer Spezialliteratur behandelt wurden (Otte: Handbuch der kirchlichen Kunstarcheologie 1883 I S. 272ff.; Wackernagel: Die farbige Blumensprache des Mittelalters, Christliches Kunstblatt 1873, Nr. 12; Braun: Zur Entwicklung des liturgischen Farbenkanons Zeitschrift für christliche Kunst XV, S. 145, 174).

[35]) Auf sie weisen schon Bezold-Seitz (a. a. O. S. 153) und Bercken (S. 169 Anm.) hin.

[36]) Wie es Bercken (a. a. O. S. 145) für die Malerei des italienischen Trecento annahm. — Es ist sehr fraglich, ob man die Farbe Gold bei einer Farbenanalyse ohne weiteres mit der Pigmentfarbe Gelb identifizieren darf, um von einer komplementären Wirkung Blau—Gold sprechen zu können, wie beispielsweise Bender (a. a. O. S. 19).

[37]) Gewiß, es gibt Ausnahmen, wie beispielsweise die Mitteltafel des Fürstätter Altars (Mü. Na. Mu.) oder die Kreuzigung des K. Laib im Wiener Staatsmuseum, wo sich Gelb sogar in sehr reichlichem Maße findet; aber abgesehen davon, daß es hier in verhältnismäßig kleine Stücke verteilt ist, unterscheidet es sich auch in seinem Aussehen von dem Gelb späterer Zeiten. Es erscheint dort wärmer, „goldiger" durch seine Einfügung in die zahlreichen Rots dem Orange näher.

ländischen Rezeption finden wir häufig gelbe Flächen mit dem Goldgrund zusammengestellt (Blutenburger Altar: Krönung Mariae; Zeitblom: Bingener Anbetung). Auch gleichzeitige Verwendung von reinem und durch Ocker imitiertem Gold kommt vor (Rothenburger Hochaltar: Marientod; Augsburg: Max. Mu.: Anbetung der Könige).

Die Ökonomie, womit man noch in den 60er Jahren bei Verwendung des Gelb verfuhr, beweist der Rothenburger Altar Herlins, wo es erst in ganz kleinen Quantitäten erscheint, ebenso der Georgaltar (Darbringung im Tempel, Enthauptung Johannes). Bisweilen hat Herlin sogar vom Gelb ganz abgesehen (Fergen-Madonna). Seine späteren Werke dagegen weisen sogar eine Skala gelber Töne auf (Georgsaltar: Christus unter den Schriftgelehrten). Fast durchweg ist der Grundton ein helles Zitrongelb. Das Bestreben Herlins, die Farbe der Niederländer wirklich nachahmen zu wollen, zeigt sich in der Bevorzugung dieses auch für die primitiven Niederländer charakteristischen Tons: ein weiterer Beweis dafür liegt darin, daß er den komplementären blauen Schattenton in fast übertriebener Weise wählt (vergl. besonders den Marientod vom Rothenburger Altar).

Für das Aussehen des entwickelten lokalen Gelb bietet die schwäbische und fränkische Malerei die besten Beispiele. Auch meint man, die Unterschiede des Stammesnaturells gerade in der verschiedenen Wahl der Gelbtöne erkennen zu können: Schwaben bevorzugt im allgemeinen die helleren, zarteren Nuancen des Gelb. Ein Ton, wie ihn etwa der hellfarbige, koloristisch übrigens sehr eigenartige Meister des Rohrdorfer Altars von 1487 (Stuttgart Galerie) bringt, oder der lichte Ton auf der Geburt Christi vom Tiefenbronner Altar wäre nicht denkbar in fränkischer Malerei. Zeitblom bringt nicht selten (Wengen Tafel, Ulm, Münster: Beschneidung!) ein kräftiges energisches Lokalgelb. Er vermeidet es selbst in größeren Kompositionen, wie in der Darbringung und dem Marientod des Bingener Altars; in der Stuttgarter Verkündigung Nr. 161, dem Heerberger Altar u. a.). In kleinen Flächen kennt er nur ein helles Gelb, das er mit einem dumpfen Ockerton schattiert (ähnlich Strigel). In den Werken

um die Jahrhundertwende ist sein Gelb oft leicht grünlich gebrochen (Mü. Pi. Nr. 176 Hl. Ursula).

Das reinste und kräftigste Gelb findet sich auf fränkischen und speziell nürnbergischen Tafeln. Der harte Gelbton, wie er beispielsweise auf der Kreuzabnahme Wohlgemuths vom Hofer Altar erscheint, kehrt fast auf allen bedeutenden Bildern dieser Schule wieder; sehr eindrucksvoll z. B. auf der schon erwähnten Gethsemanetafel der Darmstädter Galerie; ein volles, durch braune Schatten noch besonders warmes Gelb z. B. auf Nr. 143 vom Peringsdörffer Altar. Doch bleibt es beachtenswert, daß das Gelb auch in fränkischer Malerei nicht immer zu den notwendigen Gliedern der Farbenkomposition gehören muß. In Werken, wie dem Eberner Altar oder dem Hallerschen Marientod von 1487 (Nürnberg G. M. Nr. 153) ist es vollkommen ausgeschaltet, in der Schönborn-Kreuzigung nur in ganz geringen Quantitäten vertreten. Die höchste Steigerung des Gelb nach der warmen (roten) Seite, ein dem Orange sehr nahekommender Ton, wie ihn etwa die gleichzeitige florentinische Malerei verwendete (Beispiel Ghirlandajo Mü. Pi. 1011) ist seltsamerweise der deutschen Tafelmalerei ganz unbekannt. Es findet sich nur, einem gelblichen Zinnoberton nahestehend, stellenweise im kolorierten Holzschnitt (Mü. graph. Samml. Schr. 1253, 1254). Im übrigen kennt der Holzschnitt die gleiche Nuance wie die Tafelmalerei. Als Schattenfarbe für Gelb ist hier das ungebrochene Rot beliebt.

Eine besondere Beachtung verdient die Bedeutung, die dem Gelb in der bayerischen Malerei des ausgehenden Jahrhunderts zukam. Die Art, wie es hier zur Sprache kommt, unterscheidet sich wesentlich von der der benachbarten Schulen. Während es, wie wir gesehen haben, in Schwaben und Franken zwar als ein ausgesprochener Ton erscheint, aber im allgemeinen doch immer nur auf einen verhältnismäßig kleinen Bildteil beschränkt bleibt, nimmt es hier schon quantitativ sehr häufig einen auffallend großen Raum ein. Auch hier sind die Tafeln Jan Pollacks am aufschlußreichsten. In Kompositionen wie der Verspottung und Geißelung Christi vom Petersaltar (Mü. Na. Mu.) besonders aber in den Weihenstephaner Tafeln in Nürnberg bildet es geradezu

den entscheidenden Faktor in der Farbgebung. Dazu ist die Skala des Gelb bei Pollack überaus reich und der einzelne Ton wieder durch ganz verschieden gefärbte Schatten (meistens zinnoberrote) noch besonders variiert. Bei einer Tafel, wie der Geißelung vom Petersaltar können sich viele Stufen von warmem Ocker bis zu einem heftigen, giftigen Gelbgrün[38]) finden. Besonders merkwürdig ist ein helles, stechendes Zitrongelb, wie es auf der Nürnberger Tafel 1102 oder der Franziskanerkreuzigung erscheint (= oo oc). Schattiert ist dieser Ton gewöhnlich mit einem rötlichen oder silbrigen Grau (Nürnberg St. Lorenz, Anbetung der Könige, derselbe Ton als Lichtfarbe von hellem Grün in der Grablegung vom Petersaltar Pollacks). Wo Pollack das Gelb nur einmal bringt (wie in den kleinen Tafeln vom Petrialtar: Schaustellung und Kreuzannagelung Christi), da ist es ein ungebrochener warmer Ton, der meistens mit zinnoberroten und grünen Flächen zusammengestellt wird.

Im beginnenden XVI. Jahrhundert erscheint der Ton in seiner höchsten Leuchtkraft am ehesten da, wo er zugleich als Träger einer starken Lichtwirkung zu dienen hat (Holbein, Weingartner Altar, Zurückweisung Joachims; Zeitblom Grablegung, Nürnberg). Im übrigen aber ist jetzt, bei der Bevorzugung der gebrochenen Farben, die Zeit für eine bestimmte Form des gebrochenen Gelb, das Ockergelb, gekommen: es erhält jetzt eine koloristische Bedeutung wie vorher nie. Es ist bezeichnend, daß der ältere Holbein, mit Ausnahme der frühen Weingartner Tafeln, wo stellenweise noch ein warmes, rötliches oder rötlich schattiertes Gelb erscheint,[39]) dem warmen, leuchtenden Gelb aus dem Wege geht. Aber gerade schon im Weingartner Altar kündet sich gleichzeitig mit den ungebrochenen Nuancen schon jenes ausgesprochen warme Ocker an (Tempelgang, Gewand Joachims), wie es für

[38]) Ein ähnliches „Schwefelgelb" findet sich — in eigenartiger technischer Behandlung: über roter Grundierung — als Hintergrundfarbe auf einem bisher unbestimmten, doch sicher dem bayerischen Kunstkreis angehörigen männlichen Brustbild der Sigmaringer Galerie.

[39]) Auch der Frankfurter Dominikaneraltar weist noch einmal ein auffallend heftiges und klares Gelb auf (im Rock des Judas auf der Verspottungstafel).

alle seine späteren Werke charakteristisch bleibt (Augsburg 2071, 2073; vergl. ebenso den nur auf der Verkündigungstafel erscheinenden hellen matten Gelbton im Kaisheimer Altar). Holbeins Phantasie ist gerade in der Variierung des Gelb sehr erfinderisch: Töne wie das eigentümliche Kupfergelb auf der Grablegung Augsburg 2073 findet man schwerlich sonstwo in der gleichzeitigen Malerei. Wie sehr der neuen „tonigen" Farbwirkung der Charakter des Ockers zustatten kam, läßt sich daraus ersehen, daß es oft als die hellste Modifikation der im übrigen Bild verbreiteten braunen und braunroten Töne erscheint. (Gute Beispiele: der Lazarusflügel vom Kreuzigungsaltar Burgkmairs, Pin. Nr. 14518, Grablegung Zeitblom im Mantel des Joseph von Arimathia; auch die Verkündigungstafel vom Wettenhausener Altar.) Gerade Schaffner hat die reiche Verwendung von Ocker sehr geliebt; schon in dem mehrfach angeführten Frühwerk des Münchener Nat. Mus. (Abschied Christi) erscheint, noch sehr zurückhaltend zwar, der matte, dumpfe Ockerton, wie man ihn, oft in großen Flächen ausgebreitet, in den späteren Werken des Meisters wiederfindet (Wettenhausener Altar; zu beachten die Vermengung mit Auripigment) oder in den Stuttgarter Tafeln (Gal. Nr. 20f.). — Es sei auch darauf hingewiesen, daß selbst in Nürnberg, wo am ehesten noch ein stärkeres Festhalten an der früheren Starkfarbigkeit zu beobachten ist, dem matteren Ocker offensichtlich der Vorzug vor dem klaren Gelb gegeben wird (vergl. den ganzen Christgartner Altar Schäuffeleins Mü. Pi.).

Eine wirklich führende Rolle im Gesamtkolorit, wie sie den Ockertönen in allen Abwandlungen vielfach in späteren Zeiten (merkwürdigerweise vor allem in akademischen!) zukam, hat aber das Ocker in der Farbengebung des XVI. Jahrhunderts nicht gespielt.

Die neutralen Farben.

Über die Verwendung der neutralen Farben kann erst in dem Abschnitt über Farbenkomposition Näheres gesagt werden; es ist klar, daß eine Farbengebung wie die deutsche, die so sehr noch mit den reinen Buntwerten der Farbe operiert, einem farblosen neutralen Grau keine selbständige Bedeutung zumessen

konnte. Zwar gibt es Beispiele genug dafür, daß ein bunter Ton durch Abschwächung seiner farbigen Qualität und Gegenüberstellung zu den übrigen energischen Farben ein neutrales Aussehen gewinnt — wir werden sehen, daß in einer besonderen Art des Zusammenwirkens eine Eigentümlichkeit der Farbenkomposition besteht; allein im Sinne einer späteren Malerei (etwa der des XVII. Jahrhunderts) konnte die altdeutsche die Wirkung neutraler Töne noch nicht kennen. Immerhin begegnet man am ehesten in großer Quantität einem reinen vollkommen tonlosen Grau, meistens in der Malerei von Bodenflächen, Architekturen etc.; seltener kommt es als Eigenfarbe einer Gewandfläche vor (München Hofer A: Gethsemane). Eigentümlich bleibt es dann, daß das Grau, wenn es als Lokalfarbe gegeben wird und in die Nachbarschaft starkfarbiger Flächen zu liegen kommt, für den Eindruck leicht etwas von seiner vollkommenen Neutralität verliert (vergl. etwa das deutlich von dem benachbarten Blau beeinflußte Grau im Gewand des einen Tragenden auf der Grablegung der Sepp'schen Sammlung Stuttgart.[40]) Im XVI. Jahrhundert wird diese Induktionswirkung durch die flüssigere malerische Behandlung gesteigert, und eine graue Fläche wie etwa der Mantel Christi auf der Tafel Schaffners im Mü. Na. Mu. wirkt keineswegs mehr farblos-neutral, sondern vielmehr als ein den übrigen Farben durchaus gleichwertiger gebrochener Ton.

Die dunkelste Nuance des tonfreien Grau, das absolute Schwarz, ist im allgemeinen umgangen worden, mitunter dient es zur Bezeichnung der atmosphärischen Dunkelheit (Zeitblom: Valentinstafeln, Bingener Altar), auch findet es sich oft in kleinen Quantitäten in Einzelheiten wie zur Ausfüllung kleiner Formen (der Schuhe z. B.). Bei der Darstellung der Gewänder bevorzugt man, um für die Faltenschatten noch eine Möglichkeit der Verdunkelung zu lassen, ein sehr dunkles Grau, das indes dem Ein-

[40]) Hier erscheint das Grau von dem benachbarten intensiven Blau isochromatisch beeinflußt; es liegt dies an dem — allerdings ganz schwachen — Blaugehalt des gewöhnlichen Grau (siehe Bezold-Seitz S. 182 Anm.), während in den allermeisten Fällen das neutrale Grau stets komplementär induziert wird (siehe Chevreul a. a. O. S. 79 f.).

druck eines reinen Schwarz sehr nahe kommt (Pollack, Nürnberg 1101, Bischofporträts Mü. Pi. 659). Im XVI. Jahrhundert tritt das vollkommene Schwarz zurück und an seiner Stelle erscheinen sehr dunkel gehaltene, meist blaue oder carminrote Töne.[41])

Weiß.

Eine große Bedeutung unter den Farben kommt dem Weiß zu. Während man, namentlich in Italien, schon frühe um die eigenartige Natur dieser Farbe wußte, ihren Wert als reine Farbe bestritt[42]) und es im Lauf der Entwicklung — ähnlich wie in den Niederlanden mit immer größerer Zurückhaltung anwendete[43]) oder seine große Lichtintensität durch die verschiedensten Mittel zu brechen versuchte — hat man in Deutschland dem Weiß sehr häufig die gleiche Bedeutung zukommen lassen wie den bunten Farben.

Namentlich zur Zeit des reinen lokalfarbigen Stils begegnen wir dem Weiß als vollkommen reiner Farbe (Wohlgemuth; Beispiel: Gethsemane vom Hofer Altar). In dieser Form bildet es für für einen Meister wie Zeitblom oft das wichtigste Element der farbigen Komposition[44]) (Wengenflügel Karlsruhe, Predella Berlin 606a; in kleineren Quantitäten, aber streng isoliert und darum von hoher Intensität in den Bingener Tafeln). Oft ist eine Häufung weißer Flächen bestimmend für den farbigen Gesamt-

[41]) Man beachte als parallele Erscheinung in der Graphik die Auflösung der abstrakten schwarzen Flächen in die gedrängte Linienzeichnung wie sie Wölfflin in der Entwicklung des Dürerschen Holzschnitts erkennt (Dürer S. 40 ff.).

[42]) Alberti zählt das Weiß nicht unter die „veri colori".

[43]) So ist es charakteristisch, daß etwa in Venedig nur die — in der Farbengebung mit manchem Nordischen verwandten — Vivarini das Weiß noch in großer Ausbreitung malen, während die „modernen" Meister wie Carpaccio, Bellini usw. das Weiß schon durch verschiedenartige künstlerische Mittel (Auftrag, Schattengebung usw.) zu neutralisieren versuchen. Siehe Bercken S. 175 ff.)

[44]) Wie alles, was über die Bedeutung des Weiß im Bildzusammenhang gesagt wird, schon aus farblosen Reproduktionen zu ersehen, wie bei Baum, Ulmer Kunst S. 49. — Die besondere Wichtigkeit des Weiß speziell bei Zeitblom fiel schon Janitschek auf (Deutsche Malerei S. 265).

eindruck, wie in den größeren Tafeln des Herlinschen Familienaltars oder dem Franziskaneraltar Pollacks.

Besonders in Franken ist die helle Gesamtstimmung mancher Bilder wie z. B. der Schönborn-Kreuzigung oder des Eberner Altars (Nürnberg G. M.) zum größten Teil auf die Häufung weißer Flächen zurückzuführen. — Jan Pollack verwendet auch das Weiß in einer koloristisch sehr eigentümlichen Weise: er kennt es nicht nur als weit ausgebreitete, ungebrochene Farbe[45]) (Franziskaneraltar: Enthauptung Pauli, wo man, trotz des schlechten Erhaltungszustandes, vermuten darf, daß sogar die Hauptwirkung von der großen Quantität Weiß im Mantel des Paulus ausgegangen sei), sondern er sucht bisweilen die Reinheit des Weiß durch eine lockere Nebeneinandersetzung äußerst heller, grauer, rötlicher und gelblicher Töne zu brechen (S. die flackernde koloristische Behandlung etwa des Türpfostens auf der Geißelung Christi vom Franziskaneraltar).

Durch seine große Helligkeit ist das Weiß, in noch höherem Maß wie das Gelb oder Grau, der Induktionswirkung ausgesetzt, und es ist klar, daß von der Art der Schattengebung sein farbiges Aussehen erheblich mitbestimmt wird. Wenn es in der Zeit des lokalfarbigen Stils in großer Reinheit erscheinen konnte, so ist der Hauptgrund der, daß die Farbe der Schatten — meistens ein indifferentes helles Grau oder neutrales Blau — die Hauptfläche Weiß nicht wesentlich beeinflussen konnte. Die Schattenfarben selbst sind oft auffallend differenziert, und häufig läßt sich auf einer und derselben Tafel ein gleiches Weiß verschiedenartig schattiert finden, einmal wärmer, einmal kälter (Herlin, Rothenburger Altar; Marientod), besonders bei solchen Kompositionen, wo das Weiß in symmetrischer Weise angeordnet ist (z. B. bei Gewändern krönender Engel), kann man diese abwechselnde Schattierung erkennen.

Eine malerisch interessante Behandlung hat das Weiß erst

[45]) In dünnerem Auftrag und daher mit anderer Wirkung findet sich bei Pollack ungebrochenes Weiß — als eine in hohem Maß isolierende Schicht —, in die Partien des Himmels gemalt (Tod des hl. Corbinian Mü. Pi. 1402, Kreuzigung des Franziskaneraltars).

im XVI. Jahrhundert gefunden, wo es in erster Linie zur Erzielung einer intensiven Lichtwirkung verwendet wurde. In bewußter künstlerischer Absicht hat frühe schon Holbein das Weiß auffallend häufig, meistens sehr farbig (blaugrün!) schattiert, zum Mittelpunkt seiner Bildkomposition gemacht. Besonders einprägsam ist etwa die einfache Wiederholung des Weiß im Mantel Marias auf den Kaisheimer Tafeln der Münchener Pinakothek. In der Paulusbasilika, wo es nicht auf eine Fläche konzentriert sondern in verschieden großen Feldern über die Bildfläche verteilt ist, bildet es mit den mannigfachen roten und olivgrünen Tönen durchaus die führende Farbe.[46]) Ähnlich muß die Farbwirkung der — freilich schlecht erhaltenen — Marienbasilika gewesen sein.

Zu betonen bleibt immer, daß die Tonigkeit des Weiß, wie sie nun häufig wird, nicht wie in der späteren Malerei durch eine Trübung des weißen Farbkörpers selbst entsteht, sondern durch die Induktion der Schattenfarben, die viel lebhafter, farbiger, in größerer Quantität und — was das Wichtigste bleibt — mit einer flüchtigeren, unbestimmteren Bezeichnung ihrer Grenze gegen den Lichtton hin gegeben werden. Der eigentümlich violettliche Schattenton und das leicht induzierte Weiß, wie es etwa in dem Mantel Mariae auf der mehrfach zitierten Schaffnerschen Tafel des Mü. Na. Mu. erscheint, ist nur durch diese Eigenschaften der Schattenfarbe zu erklären.

Die Karnation.

Es ist klar, daß die abstrahierende Malweise eines primitiven Stils bei einer farbig so differenzierten Erscheinung wie der menschlichen Haut auf besondere Formeln verfallen mußte und so läßt sich in der Malerei der Karnation unschwer ein gewisses Schema erkennen, das sich mit mehr oder minder starken Abwandlungen im wesentlichen immer wiederholt. Ein „stilisiertes" Karnationskolorit, wie es M. Grunewald schon in der frühen venezianischen Malerei beobachtete,[47]) läßt sich auch in der deut-

[46]) Siehe Glaser S. 77.

[47]) a. a. O. S. 25 ff.

schen Malerei erkennen; es ist seinem Buntwert nach gering und erscheint aus diesem Grund der Wirkung nach den neutralen Farben verwandt.[48])

Der allgemeine stilisierte Karnationston nimmt den größten Teil der durch den Kontur bezeichneten Form ein — unbekümmert um die durch die bloße Zeichnung hervorgehobenen Einzelheiten wie Auge, Mund und Nase, dagegen die hauptsächlichsten Abweichungen nach der kühlen Seite (die Schattenlagen) und nach der wärmeren (Rotstellen) den weitaus geringeren. Allgemein geschieht im lokalfarbigen Stil die Schattierung in der Weise, daß eine kühle hellgraue Zeichnung, die den äußeren Kontur begleitet, dem Karnationskolorit unterlegt wird. Die klarsten Beispiele hierfür finden sich bei Zeitblom oder in guterhaltenen Tafeln wie auf dem Blaubeurener Altar. Die grünliche Schattierung, schon im italienischen Trecento das Erbstück byzantinischer Maltradition, hat erst einem differenzierteren Sehen entsprechen können; sie findet sich erst allgemein gegen Ende des XV. Jahrhunderts (sehr gutes Beispiel: die Madonna Strigels Mü. Pi. 1067, Zeitblom, Heerberger Altar, Wengenaltar Karlsruhe Nr. 44). Diese Dreiteilung des Karnationskolorits variiert natürlich stark nach dem Verhältnis des dominierenden Hauttons zu seinen Schatten und Lichtern. Bisweilen sind die Unterschiede zwischen Hautton und Schattenton äußerst wechselnd; für Herlin etwa ist ein ausgesprochener graurosa Fleischton charakteristisch, der noch dazu durch die Zusammenstellung mit einem graugrünen Schattenton in seiner Intensität gesteigert werden kann, wie in den Aposteln des Marientodes vom Rothenburger Altar (eine ähnliche Belebung des Karnationskolorits durch den olivgrünen Grund im Wohlgemut-Porträt von 1483, Sigmaringen). Zeitblom wieder liebt einen hellen allgemeinen Fleischton über grünlich-grauer Untermalung der Schattenpartien. So ist schon früh

[48]) Dies läßt sich am besten aus Grisaillen oder grisailleartig behandelten Gemälden erkennen, wie etwa aus dem Donaueschinger Passionszyklus des älteren Holbein, wo die Karnationpartien, die doch mit geringen Ausnahmen die einzig „bunten" Stellen ausmachen, durchaus den übrigen Grautönen der Tafeln sich einfügen.

eine minder scharfe Unterscheidung des männlichen und weiblichen Karnationstones durchgeführt: auf einer Tafel wie der Pleydenwurffschen Kreuzigung der Mü. Pi. enthält die Karnation der ganzen Männergruppe recht schwere braune Töne die sich im Christuskörper wiederholen, während für die Karnation der Frauen ein viel lichterer, rosa-gelblicher Ton verwandt ist (vergl. ähnliche Unterscheidungen des Karnationstons in bayerischer Malerei bei Pollack oder im Blutenburger Altar). Besonders gute Beispiele der Zeitblomschen Karnationsbehandlung zeigen die Bingener Tafeln.

Außerordentlich beschränkt erscheint die Karnationsskala in der nürnbergischen Malerei: auf den sogen „Wohlgemut"-Bildnissen von 1495 (Germ. M. Nr. 135, 136) besteht die ganze Karnationsfläche nur aus zwei Tönen, einem fahlen, pergamentartigen und einem grauen Schattenton, der zugleich auch als Farbe der Konturzeichnung dient. Die Rotstellen werden nur mit großer Zurückhaltung angegeben (weitere Beispiele an Porträtköpfen Mü. Na. Mu. Nr. 377, 8; Nürnberg, St. Lorenz, Katharinenlegende).

Allgemein hat sich die Individualisierung der Karnation jedoch erst im XVI. Jahrhundert durchgesetzt, die mannigfachen Variierungsmöglichkeiten ließen sich überhaupt erst bei einer lockeren, freieren malerischen Behandlung verwirklichen. Auch hier hat der ältere Holbein die reifsten Beispiele zu bieten: er erzielt den Karnationseindruck nicht so sehr durch einen gleichbleibenden, meistens messingrötlichen Ton, als durch eine — fast impressionistisch anmutende — Über- und Nebeneinandersetzung von farbig ganz verschiedenen Tonqualitäten, die er fast unmerklich ineinander übergehen läßt. (Besonders gutes Beispiel: Kopf des Johannes auf der Kreuzigung, Augsburg 2071; die Köpfe der Apostel auf dem sogen. „kleinen" Marientod der Baseler Galerie.)

Allerdings hat auch das XVI. Jahrhundert das Karnationskolorit möglichst reduziert; man muß dabei aber im Auge behalten, daß das aus einem ganz anderen malerischen Gefühl geschah: Denn die Helligkeit des Fleischtons wurde immer so

gewählt, daß die gesamte Karnationsfläche vom hellsten Licht getroffen erschien[49]) (eine Wirkung, die sich leicht schon durch die sehr häufig dunkelgehaltene Hintergrundfolie erzielen ließ), so daß schon die geringste Trübung durch den Schatten und die leiseste Lichthöhung als eine Rundung der Form empfunden werden kann. So hat z. B. Schaffner in manchen seiner Tafeln (Altar aus der Ulmer Deutschordenskirche, Stuttgart, beachte vor allem Nr. 211) durch eine äußerst helle, kühle Schattengebung die auffallend lichte Wirkung seines Karnationskolorits erzielt. Für die scheinbar „einfarbige" Karnationsbehandlung des XVI. Jahrhunderts bilden wohl die Akte Cranachs die schönsten Beispiele.

[49]) Es geht also keinesfalls an, die Karnationsbehandlung bei Meistern wie Joos v. Cleve oder Strigel eine „fast nur lokalfarbige" zu nennen (Grunewald S. 128f.), denn die im Bildeindruck entscheidende Wirkung geht nicht von dem Eigenwert des Karnationskolorits aus, sondern vielmehr von seinem Helligkeitswert, der freilich — entsprechend dem intensiven Lichte im Bild — außerordentlich hoch ist und so dem lokalen Karnationston sehr nahekommt. Nur dürfen die so verschiedenen Erscheinungsweisen der Karnationsfarbe nicht miteinander verwechselt werden, wie das oben angeführte Beispiel zeigt.

KAPITEL III.

Die farbige Komposition.

A. Die farbige Flächenwirkung.

Bevor das Wesentliche einer farbigen Komposition bezeichnet werden soll, ist es notwendig, sich zu fragen, ob denn die allgemeinen Gesetze der farbigen Bildwirkung, mit denen diese in erster Linie zu rechnen hat, sich ohne Schwierigkeiten auch auf eine Malerei wie die deutsche der Spätgotik anwenden lassen.

Denn wo — selten genug — die kunstgeschichtliche Ästhetik sich bemüht hat, diese allgemeinen Prinzipien festzustellen,[50]) da ist sie begreiflicherweise doch immer von einer Malerei ausgegangen, deren folgerichtige Entwicklung und allseitige künstlerische Bedeutung für die ganze spätere Zeit einzigartig ist, wie der italienischen des Quattrocento und Cinquecento. Es kann nun auch keinem Zweifel unterliegen, daß in der italienischen Kunst des frühen XV. Jahrhunderts sowie in der gleichzeitigen niederländischen durch die Tat der Eycks überhaupt erst der Typus des gemalten Kunstwerks geschaffen wurde, das wir heute gemeinhin als „Bild" bezeichnen. Für uns liegt das „Bildmäßige" einer Malerei vor allem in einer besonderen Geschlossenheit der gemalten Darstellung in dem Sinne, daß sie alle Gesetze ihrer künstlerischen Wirkung nur aus sich selbst empfängt (gleichgültig, ob sie den formalen Charakter der Geschlossenheit im Sinne Wölfflins trägt oder nicht) und sie nicht noch zum Teil aus halbkünstlerischen Momenten herzuleiten braucht.[51])

Dieser Fall liegt aber bei der altdeutschen Malerei als einer im Grunde noch mittelalterlich eingestellten Kunst wohl vor. Da sie viel länger als in Italien oder in den Niederlanden eine reine

[50]) Bercken a. a. O. Kap. I: Die allgemeinen Prinzipien der farbigen Bildwirkung; Bender, Über farbige Komposition.

[51]) Siehe Nohl a. a. O. S. 36 ff.

Altarmalerei geblieben ist, so war dadurch die Wirkung auch der einzelnen Bildtafel mitbestimmt: Diese stand noch immer im Dienste eines ihr übergeordneten Organismus, und so mußte es von vornherein ausgeschlossen sein, daß sie in ihrer Wirkung auf sich selbst angewiesen war: Selbst da, wo eine gewisse formale, kompositionelle oder farbige Geschlossenheit vorhanden ist, empfinden wir die Bildtafel doch immer noch eher in ihrer Zugehörigkeit zu einem größeren Ganzen, nicht als ein restlos selbständiges Gebilde. „Immer ist das Einzelbild einbezogen in den größeren Zusammenhang, für den es erdacht ist" (Glaser S. 99).

Ergibt sich durch diese Voraussetzung eine Verschiebung der Gesichtspunkte auch für die speziellen Ausführungen zur farbigen Komposition, so liegt ein weiteres ebenfalls in dem spezifisch mittelalterlichen Charakter der deutschen Kunst begründetes Moment in der besonderen Betonung des geistigen Bildinhalts,[52]) das in ganz anderer Weise als in späterer Zeit einen Teil der künstlerischen Darstellung selbst ausmacht und das auch in einer Betrachtung nach ästhetischen Problemen wie denen der Farbengebung nicht immer ganz ausgeschaltet werden darf.

Erst unter Vorbehalten dieser Art können sich die allgemeinen Grundsätze der Bildwirkung und -Komposition, wenn sie wirklich Anspruch auf allgemeine Gültigkeit erheben wollen, auch auf die altdeutsche Malerei anwenden lassen.

Wenn wir mit Bender[53]) als farbige Komposition die „Korrelation" (Verhältnissetzung) der Bunt- und Lichtwerte der Farbe in ihrer Funktion der Flächenbildung und Raumbildung bezeichnen, so ergibt sich für uns eine doppelte Betrachtung der farbigen Bilderscheinung nach ihren flächenhaften und ihren räumlichen Werten.

Wenn wir auch zugeben müssen, daß bei der Bildbetrachtung diese beiden Sehformen beständig sich durchkreuzen und niemals sich so voneinander trennen lassen wie hinterher durch eine begriffliche Festsetzung, so empfiehlt es sich doch, die farbige Flächenwirkung zuerst zu untersuchen, da ihr Eindruck doch

[52]) Vergl. dazu Voll, vergl. Gemäldestudien S. 119.
[53]) a. a. O. S. 5.

immer der primäre bleiben wird und auch in jeder historischen Entwicklung eines Stils die Farbe zunächst in ihrem Flächenwert empfunden wird.[54])

Die hauptsächlichsten Fragen, die sich bei einer Betrachtung der farbigen Flächenwirkung ergeben, sind:

1. die nach dem Verhältnis der Farbe zum Rahmen (Stellung zu den bildwichtigsten Teilen: den Bildrändern und Eckwinkeln),

2. nach dem Verhältnis der Farbe zur gegebenen Bildfläche (Ausdeutung des Bildfeldes, Ausdehnung, Lagerung der farbigen Komplexe, und

3. nach dem Verhältnis der Farben untereinander (die farbigen Intervalle).

I.

Bei der Bedeutung, die durch die Betonung des Inhaltlichen den handelnden Gestalten zukam, ist es klar, daß auch die farbige Darstellung in erster Linie auf die Gewandfiguren sich konzentrierte, alles dagegen, was nicht Figur war, mit einer verminderten Aufmerksamkeit, summarisch behandelt wurde. So ist es natürlich, daß oft in figurenreichen Kompositionen auch die größeren farbigen Komplexe sich finden, während da, wo etwa die Landschaft oder die Architektur überwiegt, eine Verminderung des starkfarbigen Eindrucks eintreten muß.

Als Hauptbeispiel hierfür aus dem Besitze der Mü. Pi. soll hier ausnahmsweise ein Werk der Kölner Malerei genannt werden, die in den 70er Jahren ebenso wie die Schulen unseres engeren Betrachtungskreises den lokalfarbigen Stil in sehr reiner Weise ausgebildet hat: Der Zyklus des Meisters des Marienlebens zeigt ganz besonders in denjenigen Darstellungen, die von den Figuren mehr geben als den reinen Goldgrund und die Bodenfläche (Geburt und Tempelgang Mariae) den außerordentlichen Unterschied der farbigen Intensität, womit die Gewänder der Figuren und andererseits ihre räumliche Umgebung behandelt sind.

Das für die farbige Komposition Bedeutsame liegt nun darin, daß sich durch die der Spätgotik eigentümliche atektonische Verteilung der Figuren auf der Bildfläche auch für die ent-

[54]) Siehe Bender a. a. O. S. 4.

sprechende farbige Gestaltung besondere Eigentümlichkeiten ergeben müssen. Wenn etwa eine Tafel in der Weise mit Figuren erfüllt ist, daß die farbigen Flächen der Gewandpartien auch an den Rand zu liegen kommen, so werden diese Flächen vom Bildrand überschnitten werden. Dadurch wird der Eindruck entstehen, daß das rahmende Gefüge den Farben nicht genügend Halt zu bieten vermag; daß, ebenso wie die inhaltliche und formale, auch die farbige Gestaltung durch den Bildrand in gar keiner Weise bestimmt wird, ja, daß sie über ihn hinausweist. Dieser Eindruck ist dann geringer, wenn eine große Anzahl von farbigen Flächen innerhalb der Tafel vorhanden ist; der Blick wird dann nicht in erster Linie an die Ränder gezogen. Immerhin besteht er besonders da, wo Farben mit starker Helligkeitsintensität, also gelb und weiß, an den Bildrand zu stehen kommen, den sie an der betreffenden Stelle zu zerstören scheinen.[55])

Andererseits, wo eine Komposition nicht oder nur ungenügend durch Figuren abgeschlossen wird, so daß die Ränder[56]) und die Ecken der Tafel frei werden und durch farbig indifferente Flächen (Architektur, Bodenfläche etc.) ausgefüllt werden müssen,

[55]) Für die Bildbetrachtung kommen in erster Linie die seitlichen und der untere Bildrand in Betracht; der obere läßt am ehesten eine leichtere, farbig neutralere Behandlung zu. Immerhin kann die vom Auge geforderte Ruhe der oberen Bildgrenze durch einen plötzlich eingesetzten stark farbigen Akzent empfindlich gestört werden (Mü. Pi. Hofer Altar: Gethsemane). — Es ist auch zu bedenken, daß durch die in der Altararchitektur begründete häufig ornamentale Ausgestaltung des oberen Bildtafelrandes die Wirkung des oberen Bildabschlusses entkräftet wird oder überhaupt nicht in Betracht kommt. So beginnt etwa die eigentliche Malerei der Innentafeln vom Tiefenbronner Altar überhaupt erst unter der Grenze des Goldgrundes, zum Teil verhältnismäßig tief (Grablegung). — In der Kreuzigung vom Franziskaneraltar Pollacks Mü. Na. Mu., ist der obere Grenzstreifen des dunklen Himmels dadurch entwertet, daß das geschnitzte Rankenwerk darüber hinwegläuft.

[56]) Ein ähnlich unbefriedigender Abschluß ergibt sich, sobald eine Fläche von großer Helligkeitsintensität, z. B. eine ausgebreitete Fläche weiß, die wir an sich als abschließend empfinden, vom Bildrand noch durch eine Schicht weniger intensiver oder neutraler Farbe gehemmt wird (Beispiel: Nürnberg St. Lorenz, südliche Sakristeiwand: Auferstehung Christi zweiter Apostel von links).

so bleiben dadurch diese bildwichtigen Teile unbetont (vergl. besonders die farbige Wirkungslosigkeit neutraler Architekturumrahmungen wie bei Mü. Pi. 659, ferner Nürnberg, St. Sebald Anbetung der Könige vom Löffelholzaltar; die Valentinstafeln Zeitbloms in Augsburg usw.). In diesem Falle kommen die buntfarbigen Komplexe in das Innere des Bildfeldes zu liegen und es wird zu betrachten sein, in welcher Weise die so isolierten farbigen Flächen sich dann zu den Proportionen der Bildtafel verhalten.

Von der gleichen Bedeutung für die farbige Komposition wie die Behandlung der Bildecken und Bildränder ist die Verteilung der Farbe in den horizontalen Bildzonen. Oft steht einem ausgedehnten Komplex farbiger Formen im unteren Bildteil ein koloristisch wesentlich schwächerer oben gegenüber. Am schärfsten zeigt sich dieser Gegensatz dann, wenn an Stelle des gemalten Hintergrundes der reine Goldgrund tritt, oder wenn, etwa bei Darstellungen in einem Innenraum, der obere Bildteil mit Architektur erfüllt wird. Bei einer isokephalen Anordnung der Figuren kann die Scheidung in einen farbigen und einen farbschwachen Bildteil besonders hart erscheinen (Herlin: Darstellung im Tempel vom Rothenburger Altar; Augsburg, Max. Mus.: Anbetung der Könige). — Auch die mittleren Teile des Bildes können farbig indifferent gehalten sein, während erst in den oberen und unteren eine lebhafte Farbigkeit einsetzt. Ein Beispiel bietet die Tafel „Christus unter den Schriftgelehrten" vom Familienaltar Herlins, wo der Blick zunächst auf die — neutral — hellgrauen Partien der Thronarchitektur, die trüb gelbliche Karnation und auf die weit ausgebreitete graue Fläche im Mantel Christi gelenkt wird, während die intensiv buntfarbigen Partien (in den Gewändern der Juden) erst gegen die Ränder zu folgen. — Ähnlich wird bei dem Ecce homo Jan Pollacks (Mü. Na. Mu., früher Burghausen) das Gedränge starker bunter Farben durch die ganz unvermittelt erscheinende Fläche von hellem Grau (in der Steinbalustrade) unterbrochen. — Freilich ist das Verhältnis der Farbe zum übrigen Komplex auch bestimmt durch die lineare Komposition. Wo diese mit großen, vielfach geschichteten Figurengruppen arbeitet, kann

fast die ganze Bildfläche von den sie bekleidenden Farben ausgefüllt werden, während für die farblos-neutralen Partien nur geringer Raum bleibt (Pollack, Franziskaneraltar, Kreuzigung). Auch kann der obere Bildteil zum Hauptträger der Farbe werden und das Übergewicht über den unteren bekommen (Herlin: Betende Stifter, Nördlingen).

Die angeführten Beispiele ließen sich beliebig vermehren; gemeinsam aber bleiben der farbigen Komposition die Eigenschaften, die wir so zusammenfassen wollen:

Die farbige Flächenkomposition der spätgotischen Malerei ist in der Weise konzipiert, daß sie grundsätzlich zu dem rahmenden Gefüge im Gegensatz steht, sei es durch eine übermäßige Betonung der Farben auch am Bildrande, sei es durch neutrale oder unbestimmte Randfarben (grau, gold), die Bildgrenzen negiert. Innerhalb der Bildflächen herrscht gemäß der linearen Komposition und je nach der Verteilung der Figuren eine Ungleichmäßigkeit im Verhältnis der farbigen zu den unfarbigen Komplexen, die ihrerseits wieder in keinem notwendigen Verhältnis zu den Proportionen des gegebenen Bildfeldes stehen.

Es ist das eine Kompositionsweise, die in dem schärfsten Gegensatz zu der schon im XV. Jahrhundert in Italien ausgebildeten architektonischen Anordung des Kolorits steht und die wir im Gegensatz zu dieser wohl als eine „atektonische" bezeichnen können. Das Berechtigte dieses Begriffes der atektonischen Farbenkomposition wird sich aber erst dann vollkommen erweisen, so bald wir nun die Disposition der Farbe selbst innerhalb der Bildfläche näher betrachten.

II.

Die Hauptfrage, von der wir dabei ausgehen müssen, ist die, wie sich die Verteilung der Farbe zu den Proportionen der Tafel verhält; denn durch das Verhältnis der Höhe zur Breite ist dem Bildfelde ein ganz bestimmtes System von Richtlinien und

Schwerpunkten gewiesen, das in gleicher Weise wie die lineare Komposition auch die farbige einhalten oder umgehen kann. Wenn, wie Friedländer betont,[57]) durch die Bildgröße und den Figurenmaßstab Arbeitsweise und Stil mitbestimmt werden, so gilt auch für das Kolorit, daß es dem „stilprägenden Drucke des Formats" bis zu einem hohen Grade sich zu fügen hat. Sicher lag — im Gegensatz zu der kleinformatigen Malerei der Niederländer — in dem Zwange der deutschen Altarmalerei, durch große farbige Flächen zu wirken, mit ein Grund der Schwierigkeit, zu einer leicht faßbaren farbigen Einheit zu kommen. Eine tektonische Kunst, wie die italienische, verteilt im allgemeinen die Farben so — wenn nicht in gleich auffallender Weise, so doch immer latent —, daß die durch das Höhen- und Breitenverhältnis der Bildtafel geforderten Richtungen betont und ausgedrückt werden; eine atektonische wie die deutsche verfährt umgekehrt. Sie umgeht diese eher, vermeidet gerade die Akzentuierung der bildwichtigen Stellen und betont grundsätzlich anders.

Als ein deutliches Beispiel für die Unabhängigkeit der farbigen Bildfüllung von den Proportionen der Tafel sollen die beiden Tafeln Zeitbloms mit der Darstellung Christi und dem Tode Mariae (Bingen, Pfarrkirche) angeführt werden. Sie zeigen das ausgesprochene Querformat, welches an und für sich schon leichter auffaßbar erscheint und wo sich ein Widerspruch zwischen den Proportionen der Bildtafel und ihrer farbigen Füllung eher empfinden läßt als bei dem gewöhnlicheren Hochformat. Hier ist noch einmal innerhalb des Gesamtrahmens ein Bild für sich entstanden, das etwa vier Fünftel des ganzen Feldes einnimmt und das die farbigen Hauptkomplexe alle allein enthält. Dann schließt die Komposition völlig unvermittelt nach rechts ab und der ganze Rest der Bildfläche wird nun von einem gänzlich farblosen Grau ausgefüllt, das dazu noch durch die harten lokalweißen Flächen (der Schriftbänder) unterbrochen wird. (Die verhältnismäßig kleine Buntqualität in den Prophetenfiguren bildet in dem großen neutralen farbigen Felde lediglich lokale Akzente.)

[57]) v. Eyck bis Brueghel 1916, S. 43.

Eine weitere Frage ist die nach der Ausdehnung und Lagerung der farbigen Komplexe.

Für den Bildeindruck sprechen natürlich in erster Linie die ausgedehnten Komplexe mit und es ist von Wichtigkeit für die Gesamtkomposition, wie eigentlich die Gestalt des einzelnen Farbenkomplexes selbst zum Gesamtbild sich verhält. Es liegt auch hier in dem atektonischen Empfinden der deutschen Malerei, daß ebensowenig wie die farbige Gesamtstruktur auch der einzelne Komplex als ihr Teil die durch das Bildformat vorgeschriebene Gesamtform oder eine ihr verwandte im kleinen wiederholt; er besitzt, völlig losgelöst von ihr, eine eigene Existenz. Das ist auch der Grund, warum man ihn so stark an die betreffende Stelle des Bildes verhaftet empfindet und nicht eine Fortführung der Farbe über das Bild hin sucht, wie man sie in der späteren Malerei als ein Hauptmittel zur Erzielung einer einheitlichen Bildwirkung fordert (s. auch S. 68).

Dabei ist es nun von großer Bedeutung, in welcher Weise die einzelnen Farben voneinander geschieden sind. In einer primitiven Epoche, die die Farbe der Erscheinung noch gesondert begreift, wird immer die begrenzende Linie auch den Wirkungsbereich der Farbe vorschreiben und es hängt größtenteils von dem Verlauf des Konturs ab, wie stark die ihn erfüllende Farbe überhaupt zur Wirkung gelangen kann. Der Kontur hat in der altdeutschen Malerei eine sehr erhebliche Funktion und wird in vielen Fällen noch besonders hervorgehoben.[58]) Meistens geschieht diese Angabe des Umrisses durch die einfache schwarze Konturlinie.[59]) Jedoch kommt der Eindruck einer festen Begrenzung auch so zustande, daß man die Schattierungsfarbe der Fläche am Rande sich besonders stark verdunkeln läßt, wobei aber doch noch der Buntwert der Farbe erkenntlich bleibt. (Besonders gute

[58]) Besonders in qualitätsloseren Werkstattarbeiten läßt sich die Vorherrschaft der Konturzeichnung auch innerhalb der Fläche gut beobachten. (Einzelheiten des Gesichts, die Gewandfalten usw.)

[59]) Man vergleiche dagegen, wie die italienische Kunsttheorie schon bei Alberti vor einer zu starken Betonung des Konturs warnt: ..... ove sia fatto con linea troppo apparente, no dimostrera ivi essere margine di superficie ma fessura (Ausg. Janitschek S. 101).

Beispiele dafür sind nach der im Jahre 1924 erfolgten Restaurierung der Bingener Tafeln Zeitbloms zutage getreten.)

Für unsere Betrachtung ist es nun von Wichtigkeit, daß die irrationale, unruhig bewegte Linienführung der spätgotischen deutschen Zeichnung, die an und für sich das Auge schon in einer besonderen Spannung hält, als Konturzeichnung einer farbigen Fläche diese selbst oft in einem ungewöhnlichen Grade auffallend erscheinen lassen muß, so sehr, daß oft für den ersten Eindruck farbige Flächen wie ornamentale Bildungen aus der übrigen Umgebung herausfallen. Freilich hängt in diesem Falle die hervortretende Wirkung der Farbfläche auch von dem Grade ihres Kontrastes zu den Nachbarflächen ab; sie stellen sich aber natürlich da am ehesten ein, wo eine eindrucksvolle Konturzeichnung eine schon durch Licht- und Buntintensität hervorragende Farbe zu begrenzen hat. (Hofer Altar, Ölberg: weißes Gewand des schlafenden Jüngers; Kreuzabnahme: das umgeschlagene gelbe Gewandstück des Mannes auf der Leiter etc.)

Durch die Abhängigkeit der Farbengebung von der linearen Komposition wird auch diejenige Farbendisposition erklärlich, die in der altdeutschen Malerei zwar nicht häufig, aber immer da angewandt worden ist, wo eine gewisse Feierlichkeit oder Ruhe der Wirkung erzielt werden sollte: die symmetrische. Es ist kein Zufall, daß die besten Beispiele für eine mehr oder minder strenge symmetrische Verteilung der Farben in den Predellentafeln sich finden, wo durch eine Reihung von ähnlichen Figuren von einer gegebenen Mitte aus auch eine gleichsinnige koloristische Entsprechung gefordert war. Bei einer solchen symmetrischen Disposition der Farben ergibt sich eine Reihe von Variierungsmöglichkeiten, wobei am häufigsten der sogen. Parallelismus der Farbenkomposition zur Anwendung kommt, d. h. „die koloristische Ordnung durch regelmäßige Wiederholung einer und derselben Farbe bei gewöhnlich gleicher Ausdehnung und Lagerung der farbigen Komplexe“ (Bender). Beispiele für eine ganz strenge Durchführung des farbigen Parallelismus sind selten, jedoch läßt irgendeine berechnete Ordnung der farbigen Komplexe in den meisten Fällen sich erkennen: Predella, Blutenburger

Altar: Rhythmischer Wechsel und schachbrettartige Verteilung von rot (carmin) und grün in den Figuren und den Flächen über der Brüstung: Predella, Blaubeurener Altar: Wechsel von rot und blau, rot (carmin) und grün in Gewand und Mantel von Figuren gleicher Entfernung. — Predella, Heerberger Altar, Stuttgart, Galerie Nr. 59: Genaues Entsprechen der Farben bei den Gewändern der Randfiguren (Olivgrün) und des anschließenden Weiß; weiterhin chiastische Verteilung von carmin und blau. Vergl. ferner die ähnliche Disposition der Farben auf der Predella vom Tiefenbronner Altar und die farbige Anordnung der fünf Standfiguren auf dem Altärchen im Zeitblomschen Wengenaltar-Flügel, Karlsruhe Nr. 44. Als Beispiel für die rhythmisch geordnete Verteilung der Farben noch im XVI. Jahrhundert kann die Reihung von carminen, olivgrünen und weißen Partien auf der bayerischen Tafel mit der Darstellung der heiligen Sippe in der Donaueschinger Galerie Nr. 128 angeführt werden.

Auch in größeren Kompositionen findet sich das Prinzip der symmetrischen Farbenverteilung — gleichgültig ob die Farben sich flächenmäßig genau entsprechen oder chiastisch disponiert sind — am meisten da, wo schon durch die lineare Zeichnung eine gleiche oder ähnliche Verteilung der Figuren auf der Bildfläche gegeben war. Die reichsten Beispiele böte aus diesem Grunde die Kölner Malerei[60]) der zweiten Jahrhunderthälfte, die von jeher eine Beruhigung der Bilderscheinung durch eine gleichmäßige Verteilung der Bildelemente in einem Korrespondieren der Seiten gesucht hat (Münchener Veronika; Schule des Meisters des Marienlebens: Krönung Mariae Mü. Pi. 625). In Schwaben hat am meisten Zeitblom und sein Kreis von der farbigen Symmetrie Gebrauch gemacht (Predella, Berlin 606 A. Wengen-Flügel, Karlsruhe Nr. 44; Blaubeurener Altar, Anbetung des Hauptes Johannis; vergl. auch die chiastisch verteilten komplementären Flächen in den Gemälden des heiligen Sebastian und Mauritius auf einem Frühwerk Zeitbloms, dem Donzdorfer Altar, Karlsruhe Gal. Nr. 42 und 43). — Auch Herlin bei seiner Neigung zu einer sterilen Kompositionsweise kennt die chiastische

[60]) Vergl. Plehn a. a. O. S. 58 ff.

Verteilung gleicher Farbengruppen („Diagonalismus"), wobei er sie einmal in großer, einmal in kleiner Quantität bringt — wie das Zinnoberrot und Olivgrün auf der Beschneidung Christi (Mü. Na. Mu. Nr. 258). Bei den gegebenen Voraussetzungen in der linearen Komposition ist auch im Beginne des XVI. Jahrhunderts noch an dem Prinzip der farbigen Symmetrie festgehalten worden: In einem Frühwerk Burgkmairs, der Krönung Mariae von 1507, Augsburg Nr. 2092 ff., entsprechen sich die Flügelfiguren (mit Ausnahme der unteren Reihe) genau in den Farben; Mü. Pi. Nr. 1087: Hans Traut, Schutzmantelbild. — Auch der ältere Holbein hat noch gelegentlich in unauffälliger Weise auf das Mittel der symmetrischen Farbenverteilung zurückgegriffen (die carminroten Gewänder der Randfiguren im Tempelgang Mariae vom Weingartner Altar). Eine latente Farbensymmetrie herrscht noch im Walter-Epitaph und in der Paulusbasilika.

III.

Mit den bisherigen Ausführungen sind nur diejenigen Eigenschaften der farbigen Komposition berührt worden, die zu einem Teile auch der rein linearen angehören und die ohne die Vorherrschaft der Linie auch nicht erklärt werden können.

Zusammenfassend ist nun das Wesentliche über die Art der Zusammenstellung der Farben zu sagen, d. h. ihre Intervalle und die durch sie entstehenden Kontraste. Sicherlich ist diese letzte Frage die für den farbigen Bildeindruck bedeutsamste. Denn die Stärke des einzelnen Farbenkontrastes und der Wert, den dieser im farbigen Bildzusammenhang besitzt, entscheidet in erster Linie die koloristische Haltung eines Bildwerkes.[61])

[61]) Niemals wird das Wesen eines Bildes so sehr entstellt, wie durch eine unrichtige Wiedergabe gerade der farbigen Gegensätze. Darauf beruht vor allem der oft unerträgliche Eindruck farbiger Bildreproduktionen und die Tatsache, daß in vielen Fällen die farblose Photographie oder die graphische Nachbildung den Originaleindruck besser wiedergeben, da beide die spezifische Helligkeit der Farbe (siehe S. 74 f.) in die entsprechenden neutralen Werte des Braun oder Grau umsetzen. — Als weitere Gründe für die Fragwürdigkeit der farbigen Reproduktion kommen dann freilich noch hinzu die notwendige Verkleinerung des Bildmaßstabes, die die farbige Quantität erheblich ein-

Es ist zunächst zu bestimmen, was sich aus den bisherigen Beobachtungen für die Ausdehnung der farbigen Skala notwendig ergeben muß.

1. Bei der Beschränkung auf die Wiedergabe des Elementaren der Farbenerscheinung ist es klar, daß auch die Zahl der überhaupt zur Darstellung gelangenden Farben, verglichen mit dem differenzierten Reichtum der Skala in späterer Malerei, begrenzt erscheint. Da aber in irgendeiner Weise alle Grundfarben zur Sprache kommen, so müssen diese selbst unter sich im wesentlichen große Kontraste bilden: die Skala der Farbe ist eine weite.

2. Durch die Zusammenstellung der Farben in vorherrschend großen Intervallen besitzt auch der einzelne Farbenkomplex, ebenso wie die einzelne Farbe, eine besondere Auffälligkeit innerhalb der farbigen Gesamtstruktur, da mit der Differenz zweier oder mehrerer Farben die Selbständigkeit der einzelnen sich steigert.[62]) Der Eigenwert der Einzelfarbe bleibt auch in der Paarung schon durch die Betonung des Konturs in hohem Maße gewahrt.

3. Das Prinzip der Isolierung und Festlegung auf eine bestimmte Bildstelle, welches für die einzelnen Farben schon geltend war, herrscht in ganz gleicher Weise auch bei dem einzelnen Farbenkontrast. Dieser erscheint nur innerhalb des durch seine Grenzen vorgeschriebenen Gebietes wirksam und soll nicht dadurch, daß die ergänzende Farbe erst in mehr oder minder entfernten Teilen des Bildfeldes zu ihm in Beziehung gebracht wird, die farbige Bildstruktur vereinheitlichen. — Dadurch ergibt sich aber eine besondere Art der farbigen Kontinuität,[63]) von der jedoch erst später die Rede sein soll.

schränkt, während gleichzeitig die Qualität und Intensität gewahrt bleiben soll; ferner die ganz andere Beschaffenheit des Materials, wobei oft nicht damit gerechnet wird, daß das Auge neben der reinen Sehempfindung auch noch eine Tastfunktion ausübt, durch die es erst das für den Bildeindruck keineswegs gleichgültige Gefühl von der farbigen Oberflächenstruktur bekommt.

62) Siehe Bercken a. a. O. S. 77.

63) Ich gebrauche diesen Ausdruck in Analogie zum Begriff der Raumkontinuität (über diese siehe S. 78).

Eine Malerei, die nach diesen allgemeinen Prinzipien die Farben disponiert, erzielt eine von aller späteren Kunst vollkommen verschiedene Bildwirkung. Während seit den Anfängen der neuzeitlichen Malerei, die wir im Beginne des XV. Jahrhunderts in den Niederlanden und Italien zu suchen haben, der farbige Bildeindruck — bei anfänglich gewiß noch verhältnismäßig starker Isolierung der einzelnen farbigen Teile — doch schon auf einer latenten Beziehung und Wechselwirkung der Farben untereinander beruht, so kann davon in der altdeutschen Malerei niemals die Rede sein. Die Induktionswirkung der einzelnen Farbtöne, ihre gegenseitige Beeinflussung, der Bercken mit Recht schon in der frühen venezianischen Malerei eine große Wichtigkeit beimißt, ist bei ihr von keiner ästhetischen Bedeutung. Die Farbe ist von vornherein da und soll nicht — darin liegt das psychologisch Bedeutsame — durch eine Beziehung zu den übrigen erst zu ihrem ganzen Eindruckswerte gelangen.

Damit ist freilich nicht behauptet, daß farbige Induktionswirkungen überhaupt wegfallen; wo immer besonders geartete farbige Grundsätze herrschen, müssen sie eintreten;[63a]) allein für eine Bildbetrachtungsweise, die objektiv an die spätgotische Malerei herantritt, sind die farbigen Induktionswirkungen für das Kolorit ästhetisch bedeutungslos; eine Malerei, deren farbige Bildwirkung in erster Linie auf der Beziehung der Farben und ihrer gegenseitigen Beeinflussung beruht, wo der Bildwert des einzelnen Farbtons nicht schon in diesem selbst lag, sondern durch sein Verhältnis zu den übrigen Tönen erst entstehen konnte, ist erst das Ergebnis einer viel späteren Entwicklung.

Nach diesen Ausführungen allgemeiner Art wenden wir uns nun der Betrachtung der farbigen Intervalle zu und beginnen mit dem wichtigsten, dem komplementären.

Das Prinzip der komplementären Gegenüberstellung der

[63a]) Als Beispiel einer deutlichen farbigen Induktionswirkung unter den Werken der Pinakothek sei etwa an die Tafel Pollacks Nr. 659 erinnert, wo die gelben Streifen der Wappen durch das unmittelbar danebengesetzte Rot grün induziert erscheinen. — Über die Induktionswirkung bei Changeanttönen vergl. unten S. 68.

Grundfarben ist vielleicht das einzige, das wir mit Bestimmtheit als durchgehend schon in den frühen Entwicklungsphasen jeder Malerei erkennen dürfen; beruht es doch auf der elementaren Forderung des Auges nach einer bestimmten Totalität des Eindrucks.[64]) Es ist sicher, daß es auch der altdeutschen Malerei längst bekannt war, bevor es in der Spätgotik offen zutage trat.[65])

Unter den komplementären Kontrasten rot-grün und blau-gelb[66]) ist entsprechend der im allgemeinen wärmeren Skala früherer Malerei gegenüber der späteren,[67]) der erstere der weitaus häufigere. Bei jedem Versuche, eine spätgotische Farbenkomposition auf ihre einfachsten Elemente zurückzuführen, wird man immer wieder auf den Hauptkontrast des Rot und Grün oder seine verschiedenen Modifikationen zurückkommen müssen, während der in seiner Gefühlswirkung ganz andere, viel „leichtere" Blau-gelb-Kontrast nicht die Grundlage der farbigen Gesamtstruktur bilden konnte.

Die komplementären Intervalle treten im allgemeinen so in Erscheinung, daß die einzelnen Farben unmittelbar oder in nur

64) Vergl. die auch für alle späteren Malereien wichtigen Ausführungen Wickhoffs über die Anwendung komplementärer Intervalle in der antiken und frühchristlichen Malerei (Wiener Genesis, Ausgabe Dvorak 1912, S. 100 ff.). Siehe ferner Bender a. a. O. S. 11, 19, 21 ff.; Nohl a. a. O. S. 36 ff.

65) Eine Untersuchung, von welchem Zeitpunkte an es hier für uns erkenntlich wird, steht schon außerhalb des Rahmens dieses Themas und gehört zu einer umfassenderen Behandlung. Burger (Deutsche Malerei I S. 78) weiß nur festzustellen, daß es in der oberrheinischen Malerei um 1430 schon bekannt gewesen sei.

66) Ich nenne absichtlich hier nur diese beiden Hauptpaare, da es mir bei der allgemein gehaltenen Übersicht über die typischen Intervalle und bei der Fülle der Beispiele störend erscheint, besonders auf die Differenzierung der komplementären Intervalle: (nach Bezold und Chevreul: rot-blaugrün, purpur-grün, violett-hellgrün, ultramarinblau-gelb, blau-orange) einzugehen.

67) Vergl. Bercken S. 124. — Die allmähliche Wandlung einer schwereren, vorwiegend auf der warmen Seite der Skala beruhenden Farbengebung zu einer leichteren, auf dem Rot-Blau-Gelb-Kontraste basierenden ist eine der grundlegenden Erscheinungen in der Koloritgeschichte der neueren Malerei; es ist vorderhand nur eine persönliche Meinung, wenn ich die ersten Anzeichen dieser Wandlung in den ersten Dezennien des 17. Jahrhunderts sehe.

geringer Entfernung zusammengestellt werden, in möglichst voller Sättigung. In dieser unmittelbaren Zusammenstellung der komplementären Werte liegt ein Spezifikum des primitiven Kolorits.[68])

Besonders prägnante Beispiele für diese Art der Anwendung komplementärer Farben lassen sich bei Zeitblom finden. In der Darbringung vom Bingener Altar ist der dreimal in verschieden großer Flächenausbreitung gegebene Rot-grün-Kontrast ganz auf die linke Bildhälfte verwiesen. Ähnlich, dazu besonders isoliert durch die großen umgebenden Flächen neutralen Graus erscheint der Rot-grün-Kontrast in den Valentinsbildern (Augsburg). Bei Zusammenstellung von Gewandfarben ist er besonders bei ihm beliebt: Mü. Pi. 1204 heilige Ursula. (Weitere Beispiele aus den Münchener Galerien: Mü. Na. Mu. 43: Pollack, Grablegung vom Franziskaneraltar; Mü. Pi. Hofer Altar, Kreuzabnahme: Gewand und Kleider der Frau hinter Maria und der Statistin rechts am Rande; noch besser vielleicht in der Kreuzigung, weil hier die roten und grünen Flächen in fast gleicher Ausdehnung gegeben sind.)

Wird das komplementäre Farbenpaar getrennt, so geschieht dies häufig in einer deutlichen Kompositionsabsicht. So werden z. B. in vielen Fällen abschließende Randfiguren in komplementären Farben gegeben (Herlin, Beschneidung Christi Mü. Na. Mu. Nr. 158; Familienaltar: Christus im Tempel: die Eckfiguren der Rothenburger Predella: Nürnberg, S. Sebald, Löffelholzaltar; Disputation der hl. Katharina. Vergl. auch die farbigen Folien auf der Stiftertafel Pollack Mü. Pi. Nr. 659.[69]) Auch der Holzschnitt mit seinen freilich derben farbigen Ausdrucksmitteln liebt die Anwendung komplementärer Farben bei einer paarweisen Anordnung (siehe München graph. Sammlung, 2. Ausg. der Blockbuch-Apokalypse, Blatt 23 und 24).

[68]) Bercken a. a. O. S. 109.

[69]) Als eines der Hauptbeispiele für die Verwendung des Rot-Grün-Paares als farbiger Eckpfeiler einer großen Komposition in tirolischer Malerei wird man sich an die Gewänder der beiden äußeren Kirchenväter vom Pacher Altar in der Pinakothek erinnern.

Für die Stärke des komplementären Einzelkontrastes ist die durch das Stammesnaturell bestimmte Wahl der Einzelfarbe maßgebend, wie wir sie oben zu charakterisieren suchten. So erscheint etwa im allgemeinen in Schwaben die Stärke des Blau-gelb-Kontrastes durch eine Neigung des Gelb zu einem grünlich oder bräunlich gebrochenen Ton gemildert im Vergleich zur fränkischen Malerei, die das Gelb in viel klarerer, härterer Weise gebracht hat[70]) (siehe Hofer Altar, Auferstehung Christi) oder zur kölnischen (vergl. das auch wegen der ganz nahen Zusammenstellung beider komplementären Hauptkontraste aufschlußreiche Beispiel Mü. Pi Nr. 619). Zeitblom hat immer das im Paar eindrucksvollere Gelb getrübt (Bingen, Anbetung der Könige; Münchener Predella Nr. 1206); dagegen erscheint der Rot-grün-Kontrast auf schwäbischen Werken infolge des gebräuchlicheren hellen, scharfen Grüntons[71]) neben dem ausgesprochenen Zinnoberrot oft erheblicher als etwa in fränkischer Malerei die Zusammenstellung von Grün mit einem tieferen nach Braun oder Carmin hinneigenden Rot.[72])

Gewiß sind dies Einzelbeobachtungen, die nicht immer ohne weiteres verallgemeinert werden dürfen; am Grundprinzip der Anwendung von komplementären Intervallen in der Malerei des ausgehenden Jahrhunderts ändern sie jedoch nichts. Dieses — wir wiederholen: die möglichst nahe Zusammensetzung der entgegengesetzten Werte in hoher Sättigung — müssen wir immer im Auge behalten um zu begreifen, daß im nächsten Jahrhundert auch die farbigen Kombinationen jener Wandlung unterworfen sind, die wir bereits für den koloristischen Wert der Einzelfarbe festgestellt haben: Es tritt eine Verschiebung des Verhältnisses im Farbenpaar insofern ein, als eine der beiden Farben in deutlicher Brechung erscheint, also etwa einem klaren Grün ein gebrochenes Rot oder einem ungebrochenen Zinnober ein olivgrüner Ton entgegengesetzt wird. Die neue Wirkung besteht dann darin, daß infolge des durch die Trübung veränderten Intensitätsver-

[70]) Siehe oben S. 37.
[71]) Siehe oben S. 34 f.
[72]) Siehe oben S. 27.

hältnisses der Farbtöne die Induktionswirkung der intensiveren Farbe auf die andere erleichtert wird.[73])

In dieser Erscheinung haben wir ein wesentliches Moment der erst im XVI. Jahrhundert möglichen lebhafteren, flüssigeren Bildwirkung zu sehen.

Die reichsten Beispiele für diese Annäherung der farbigen Kontraste lassen sich im Oeuvre des älteren Holbein finden. Holbein hat durchgehend den Rot-grün-Kontrast zur Basis seines farbigen Bildaufbaues gemacht. Aber niemals finden sich bei ihm beide Farben in gleich starker Sättigung nebeneinander. Von seinen ersten Werken an hat er — vor allem bei dem komplementären Rot-grün-Kontrast — einen der beiden Töne immer gebrochen, eine Tatsache, die namentlich da in Erscheinung tritt, wo beide Farben in großer Ausbreitung sich finden (Weingartener Altar, Geburt Mariae).

In sehr vielen Fällen tritt an die Stelle des Grün das Blau und bildet dann mit Rot zusammen jene bekannte Farbenkonstellation, die schon der Malerei des Mittelalters geläufig war.[74]) Bei einem Meister wie Herlin erscheint gerade die Zusammenstellung dieser Farben sehr charakteristisch. Er hat sie in der Weise gegeben, daß er entweder die klaren Werte miteinander bringt (Rothenburger Hochaltar: Verkündigung, Visitatio, Marientod; Predella), oder — der häufigere Fall — daß er dem satten, für ihn typischen Stahlblau ein helles „milchiges" Carmin entgegensetzt (Nördlingen, Georgsaltar). Auch in schwäbischer Malerei erscheinen beide Möglichkeiten der Zusammenstellungen als typisch (Blaubeurener Altar, vor allem die Predella). Zeitblom freilich kennt das Carmin nicht als jenen hellen, sondern als kräftigen dunklen Ton: Mü. Pi. 1204, hl. Margaretha.

Mit dieser letzteren Erwähnung des Blau-rot-Kontrastes haben wir jedoch schon eine Gegenüberstellung betrachtet, die — nach

[73]) Vergl. Wundt, Grundzüge S. 222 ff.

[74]) Auf die charakteristische Zusammenstellung von Zinnoberrot und Kobaltblau in der mittelalterlichen Miniaturmalerei in Verbindung mit dem Goldgrund weisen Bezold (a. a. O. S. 170) und Seidlitz hin (über Farbengebung S. 30).

der naturwissenschaftlichen Theorie von den farbigen Intervallen — nicht mehr den großen, sondern schon mehr den mittleren zuzuzählen ist. Unter den mittleren Intervallen verstehen wir solche, in denen die Farben einerseits schon zu weit voneinander entfernt sind, um noch als Nuance einer und derselben Farbqualität aufgefaßt werden zu können, andererseits aber doch nicht weit genug, um unter sich große, gegenseitig sich stützende Kontraste bilden zu können.[75]) Die psychologische Wirkung solcher Kontraste ist die, daß keine der beiden Farben zu ihrem vollen Werte gelangen kann, sondern durch die mit ihr zusammengestellte Farbe an ihrer Entfaltungsmöglichkeit gehindert wird, eine unbefriedigende also, aus welchem Grunde ihr die Naturwissenschaft (Brücke) den Namen der „schädlichen Kontraste" gegeben hat.

Die Schwierigkeit nun, in diesem Zusammenhang über die mittleren Intervalle etwas aussagen zu können, liegt darin, daß sie zwar ungewöhnlich häufig in Erscheinung treten, daß andererseits aber wegen der großen Variabilität ihrer Erscheinungsweise sich nicht die typischen Formen der Zusammenstellung herauslösen wollen, auf deren Feststellung es hier allein ankommt. Es ist jedoch nicht zu übersehen, wie aus der Fülle der Möglichkeiten sich doch die Kombination von Rot und Gelb und Grün und Gelb als charakteristisch herausheben. Besonders der Grün-gelb-Kontrast hat oft da seine Anwendung gefunden, wo auch in der übrigen farbigen Umgebung eine Spannung und Ruhelosigkeit herrscht, wie z. B. in der Geißelung Christi vom Petrialtar (Pollack). Der Rot-gelb-Kontrast erscheint — besonders mit einer leichten Verschleierung des Rottons — oft bei Herlin (Christus unter den Schriftgelehrten, Nördlingen), ebenso bringt ihn Pollack häufig (Kreuzannagelung vom Franziskaneraltar Mü. Na. Mu.). Vergl. auch die Blutenburger Tafeln. — Die feineren Inter-

[75]) Hierbei berufen wir uns noch auf die Aufzählung der Farbpaare wie sie Bercken (S. 95 Anm.) von Bezold und Chevreul übernommen hat. Vergl. auch Bezold-Seitz S. 148. Es sind: Gelb und Zinnoberrot, Zinnober und Purpur, Meningrot und Carminrot, Violett und Grünblau, Grünblau und Grün.

valle wie die eines hellen Grau-violett und Grünblau, Grünblau und Grün sind dagegen der bayerischen Malerei bei ihrer Abneigung gegen das Blau und seine Modifikationen fremd. Die schwäbische und fränkische Malerei hat sie meistens in kleineren Quantitäten angewendet (Zeitblom, Predella Mü. Pi., Herlin, Familienvater, Christus im Tempel).

Der Gefühlswirkung stehen den mittleren farbigen Intervallen nahe die kleinen, wobei wir mit Utitz[76]) unterscheiden müssen zwischen solchen, die nur Helligkeitsstufen einer und derselben Farbenqualität darstellen (also etwa helle Licht- und dunkle Schattenfarben) und denjenigen, die aus zwei verschiedenen Farbqualitäten gebildet werden, welche sich nur im Farbenkreis besonders nahestehen. Im Zusammenhang der typischen farbigen Intervallerscheinungen interessieren uns hier vorläufig nur die letzteren. Denn sie ergeben in naher Zusammensetzung einen den mittleren Intervallen ähnlichen oft den Gesamteindruck erheblich mitbestimmenden ungelösten und harten Eindruck.

Als besonders typisch unter diesen kleinen Intervallen muß vor allem der des Rot und Carmin hervorgehoben werden.[77]) Er findet sich mit solcher Häufigkeit in fast jeder Tafel, daß man geneigt sein kann, in der Anwendung dieses merkwürdigen Kontrastes ein Prinzip der farbigen Gestaltung zu erkennen. Die Grundsätze der Anwendung sind die gleichen, wie wir sie schon bei den komplementären Intervallen festgestellt haben. Am weitaus häufigsten findet sich die unmittelbare Zusammenstellung der beiden Werte oder eine kurze Trennung durch eine Farbe von größeren Intervallen (grün, blau). Dieses letztere Prinzip hat besonders die nürnbergische Malerei ausgebildet, wie es in auffallend ähnlicher Weise zwei Werke der Pinakothek zeigen: Auf der Kreuzigung Pleydenwurffs und der Kreuzigung vom Hofer Altar sind beide Male die Gruppen von drei Personen links im Vordergrunde farbig so angeordnet, daß ein mittleres tiefes Blau (im Mantel Mariae) die angrenzenden roten und Carmin-Flächen voneinander scheidet.

[76]) a. a. O. S. 36.

[77]) Siehe auch Bercken S. 96 Anm.

Eine Möglichkeit, die in kleinen Intervallen entgegengesetzten roten Qualitäten zu trennen und doch wieder für den Eindruck zusammenzubeziehen, besteht noch darin, daß sie zusammen auf eine gemeinschaftliche dritte Farbe von starker Intensität bezogen werden (Herlin, Familienaltar, Christus unter den Schriftgelehrten: das bräunliche Carmin im Mantel des disputierenden Juden rechts vorn und das Zinnober in der Figur rechts werden durch das in der Mitte liegende intensive Gelb zusammengehalten). — In ähnlicher Weise erscheint auf der Tafel Nürnberg Nr. 141 das Rot im Mantel des Jakobus und der Helena durch die gemeinsame Beziehung auf die benachbarten gelben und weißen Flächen als ein Paar.

In Schwaben hat man es oft nicht bei dem einzigen Rotcarmin-Kontrast gelassen, sondern weitere Stufungen des Rot dazu genommen (Zeitblom, Herberger Altar, Darbringung; Schüchlin, Mariengeburt, Karlsruhe). — Auch Pollack hat häufig verschiedene Nuancen des Rot und Carmin in nahen Intervallen auf einer Tafel vereinigt: Kreuzigung Christi, Franziskaneraltar. Zum Beweis für die außergewöhnliche Verbreitung des Rotcarmin-Kontrastes auch in anderen Schulen sei an die Dünnweggesche Kreuzigung Mü. Pi Nr. 223 erinnert, wo die Rotcarmin-Kontraste überhaupt das Grundelement der farbigen Komposition bilden. Wie sehr man das Rot und Carmin als sich ergänzende Werte empfand, geht auch daraus hervor, daß man sie symmetrisch auf die Bildhälfte verteilen konnte, wo es durch Inhalt und lineare Komposition gefordert war (Stocker, Krönung Mariae, Augsburg Dom; Zeitblom, Krönung Mariae, Adelberg).[78]) Noch im Beginne des neuen Jahrhunderts hat man an dem Prinzip der symmetrischen Verteilung von Rot und Carmin festgehalten (Mü. Na. Mu. Nr. 303, Krönung Mariae).

Die kleinen Intervalle der übrigen Grundfarben sollen hier übergangen werden, da keiner unter ihnen eine typische Bedeutung

[78]) Für die häufig vorkommende Verteilung des Rot und Carmin in den Gewändern rahmender Randfiguren sei an die Kreuzigung Frühaufs (Wien, Staatsmuseum) als gutes Beispiel erinnert.

gewinnt. Dagegen muß hervorgehoben werden, daß die spezifisch hellste unter den bunten Farben, das Gelb, eine Neigung zeigt, mit hellen neutralen Nuancen, etwa der Karnation oder dem Gold, einen dem kleinen Intervall ähnlichen Kontrast zu bilden (Zeitblom Mü. Pi. Nr. 1204, hl. Ursula).

Einen besonderen Aufschluß über die Beliebtheit farbiger Gegensätze in Flächen von geringerer Ausdehnung bietet uns die Behandlung des Changeant, das gegen das Jahrhundertende allgemein beliebt wird und namentlich in Schwaben häufig erscheint. Der besondere Reiz des Changeant liegt darin, eine farbige Qualität in eine andere allmählich übergehen zu lassen, wobei der durch die Verschleierung des Überganges hervorgerufene Florkontrast in Wirksamkeit treten kann.[79]). Jedoch darf man nicht so weit gehen, hierin einen Schritt zur malerischen Freiheit des XVI. Jahrhunderts zu sehen, vielmehr nur einen Versuch zur treuen Wiedergabe der natürlichen Stofflichkeit.

Bei der Wahl der Changeantfarben selbst wiederholen sich die herrschenden Hauptintervalle im kleinen. An erster Stelle steht das komplementäre Rot-Grünpaar (Pollack Mü. Na. Mu., Franziskaneraltar, Grablegung Christi, an verschiedenen Bildstellen), freilich am häufigsten in der merkwürdigen Modifikation von hellem Grün und Rostrot wie sie besonders Zeitblom liebte (Mü. Pi. Nr. 1206, Augsburg 49/5; Stuttgart 63; Bingen, Anbetung des Kindes) und überhaupt die gesamte schwäbische Malerei um 1500 (Möhringer Altar, Donaueschingen: Rosa zu Saftgrün; Donaueschingen Nr. 5/6: rosa-olivgrün usw.). Seltener findet sich der Wechsel von Rot zu Blau (jedoch auch bei Zeitblom, Bingen, Marientod, Anbetung des Kindes), dagegen ungewöhnlich häufig der reiner mittlerer Intervalle: Gelb-Rot (Pollack, Franziskaneraltar, Kreuzigung) oder trübes Gelb zu Rosa (Meister von Sigmaringen-Donaueschingen und Sigmaringen 164) oder Grün-Ocker (Zeitblom, Heerberger Altar).

In engen Intervallen, die als Kontrasttöne des Changeant selten anzutreffen sind und auch zu leicht als Licht- und Schatten-

[79]) Vergl. Wundt, Grundzüge S. 232.

töne einer Qualität aufgefaßt werden können, hat doch gelegentlich Zeitblom changiert: Augsburg Nr. 49: Zinnober zu Rostrot.

Seltener changiert ein heller Ton in einer wesentlich dunkleren anderen Qualität (so daß also nicht der Eindruck einer besonders lebhaften Schattierung entsteht); in diesem Falle geht von der helleren Farbe oft eine übermäßige akzentuierende Lichtwirkung aus. So ist etwa der starke Beleuchtungsakzent auf der Anbetung Mü. N. Mu Nr. 361 nur auf den starken Helligkeitsunterschied zwischen dem changierenden hellen Rostrot und dem dunklen Graublau (im Gewande des Mohren) zurückzuführen.

Der Hauptgrund, warum eine Farbenanalyse einer spätgotischen Tafel ungenügend sein muß, sobald sie sich nur auf die Nennung einzelner typischen Farbenkontraste beschränkt, ist der, daß damit die Gegensätze dieser buntfarbigen Komplexe mit den neutralen Partien nicht berücksichtigt werden, die für den Bildeindruck doch ebenso wichtig sind wie die Kontraste der bunten Farben untereinander. Durch den unentschiedenen Charakter der neutralen Farbe kann aber ein derartig ausgesprochener, seiner starken psychischen Wirkung immer sicherer Kontrast wie bei den bunten Farben niemals zustande kommen, und es hängt in erster Linie von dem Sättigungsgrunde der bunten Farbe ab, ob der Gegensatz, den diese mit der neutralen bildet, einem großen, mittleren oder kleinen Intervall sich nähert. Es empfiehlt sich daher, in solchen Fällen von unentschiedenen Intervallen zu sprechen.

Ebenso unentschieden ist das Verhältnis zwischen den bunten Farben und dem Weiß, das sich mit den üblichen farbigen Intervallgraden nicht bestimmen läßt; dann namentlich da, wo das Weiß in großer Ausdehnung gegeben ist und durch keinerlei Schattentöne getrübt erscheint, entsteht — zumal da die Nachbarschaft von Weiß die Intensität einer bunten Farbe noch steigert[80]) — zwischen ihm und den Buntqualitäten eine Spannung, die selbst das Maß der großen Intervalle noch überschreitet. Wir können einen solchen Gegensatz, der durch den

[80]) Über die Änderung der Gefühlswirkung eines Farbenkontrastes bei Verschiebung seiner „Ausgangslage" vergl. Allesch a. a. O. S. 273 ff.

Kontrast einer bunten Farbe mit reinem Weiß entsteht, in Analogie zu dem Begriff der musikalischen Intervalltheorie als ein „übermäßiges Intervall" bezeichnen.

Aber auch mit einer einfachen Betrachtung sämtlicher möglicher farbigen Gegensätze wäre noch wenig ausgesagt, wenn nicht zugleich berücksichtigt würde, daß die Theorie von den farbigen Intervallen nur dadurch zu einem Ergebnis über die farbige Kontrastwirkung kommen konnte, daß sie die Farbe in möglichster Reinheit ihrer Qualität beobachtet. Komplizierter wird die Anwendung dieser Theorie aber dann, sobald die einzelnen Farbtöne so modifiziert sind, daß sie von der spezifischen Helligkeit ihrer Grundfarbe abweichen, also heller oder dunkler erscheinen als diese; denn dadurch verschiebt sich das Verhältnis der Kontrastfarben oft in einem solchen Maße, daß ihre Zugehörigkeit zu einem bestimmten Intervall sehr gelockert wird, wobei sich naturgemäß auch die Gefühlswirkung, die von dem Kontraste in seinem normalen Zustande ausgeht, ändert.[81]) Außerdem hängt, wie bei der Einzelfarbe, der Wert des Kontrastes in hohem Maße von seiner Umgebung ab. Er bleibt immer ein relativer. Besonders empfindlich bleiben immer die mittleren Intervalle; durch ihre Mittelstellung zwischen den großen und kleinen sind sie ganz besonders von den Bedingungen ihrer Nachbarfarben abhängig, die sie bald dem einen, bald dem anderen näher erscheinen lassen; und unter den großen und kleinen Intervallen selbst wieder kann eine Änderung in der Intensität der einzelnen Farben eine vollkommene Verschiebung ihres Kontrastwertes hervorrufen.

Es ist hier nun nicht der Ort, diese Bedingungen und die Verschiedenartigkeit ihrer Konsequenzen einzeln zu betrachten. Für unsere Untersuchung müssen wir uns darauf beschränken, als eine allen Intervallen wesentliche Eigenschaft hervorzuheben, daß in spätgotischer Malerei im allgemeinen das Verhältnis der kontrastbildenden Farben in der Weise in Erscheinung tritt, daß ihre psychologische Wirkung — dem Wesen der ganzen Kunst entsprechend — nicht die einer Beruhigung für das Auge ist,

[81]) Über die „spezifische Helligkeit" siehe S. 74 f.

sondern im Gegenteil die Empfindung einer Ruhelosigkeit, einer Spannung hinterläßt.

Dies gilt in erster Linie von den mittleren und kleinen Intervallen: So herrscht bei der Anwendung der mittleren dasjenige Intensitätsverhältnis vor, das den natürlichen Helligkeiten der Farbwerte — der Vorbedingung einer ruhigen leichten Wirkung[82]) — widerspricht (die wärmeren Farbtöne dunkler, die kälteren heller). Im gleichen Sinne dominiert bei den kleinen Intervallen derjenige, der aus nahestehenden Tönen verschiedener Qualität gebildet wird, vor dem, der nur aus den Intensitätsgraden einer und derselben Farbenqualität abgeleitet wird.

Durch die Erkenntnis nun, daß die Betrachtung der Einzelkontraste nur dann von Wert sein kann, sobald es gelingt, typische Farbengruppen festzustellen, jedoch ungenügend bleiben muß, sobald man aus ihnen ein Bild der farbigen Gesamtwirkung gewinnen will, ergibt sich die Notwendigkeit, diese selbst ins Auge zu fassen, um von ihr aus wieder die einzelnen Kontrasterscheinungen zu begreifen. Damit sind wir aber am eigentlichen Ziel unserer Betrachtung über die farbige Flächenwirkung angelangt.

Wir schließen uns der gleichen Beobachtung an, die wir bereits oben (Seite 59) über die Einzelfarbe angestellt haben. So wie wir in jeder großen Komposition alle Grundfarben in Erscheinung treten sehen, finden wir auch im wesentlichen alle grundsätzlichen Intervalle gleichzeitig: Die Bilderscheinung ergibt sich aus einer Durchsetzung der verschiedenartigen großen, mittleren, kleinen, übermäßigen und unbestimmten Kontraste. Wie aber der einzelne Farbton in einer der Bildtektonik gerade entgegengesetzten Weise in die farbige Struktur der Fläche zu liegen kommt, so gehorcht ebenso die Fügung der farbigen Intervalle keinem tektonischen Gesetze. Sie widerstrebt jedem ordnenden Gedanken. Die regellose Abwechslung der verschiedensten Intervallverhältnisse aber läßt eine Fortführung des Einzelkontrastes über die Bildfläche hin, welcher Art sie auch sei, nicht zu und führt ihn auf sich selbst zurück. Dadurch verstärkt sich nur der

[82]) Siehe Bercken S. 96; Bezold-Seitz 146/149.

Eindruck einer hohen Ungleichmäßigkeit der Bildfüllung. — Die „farbige Flächenkontinuität", wenn wir unter ihr die Bindung der farbigen Gesamtstruktur verstehen wollen, wie sie nur durch eine bestimmte quantitative Gleichmäßigkeit in der Ablösung der Einzelintervalle erzielt werden kann, ist vollkommen durchbrochen. Die Spannung, die zwischen den Proportionen der Bildtafel und der farbigen Füllung entsteht, prägt sich dadurch aus, daß — ebenso wie im Verhältnis der Einzelfarbe zum Format — auch die im Bildeindruck wichtigen Intervalle nicht mit den Schwerpunkten der Bildfläche zusammenfallen. Besonders fühlbar macht sich dieses Fehlen der farbigen Flächenkontinuität dann, wenn durch eine Häufung großer farbiger Kontraste, denen im übrigen kleine oder unbestimmte Kontraste vorwiegend neutraler Flächen[83]) entsprechen, das Bildgleichgewicht vollkommen aufgehoben wird. Dadurch erklärt sich auch, warum es sinnlos wäre, bei einer spätgotischen Komposition in einer Farbenkontrastwiederholung ein Moment der Vereinheitlichung der Bildwirkung zu sehen. Gewiß, eine genaue Wiederholung einer und derselben Farbe hat es gegeben und sie war schon namentlich bei vielteiligen großen Altarwerken durch das Inhaltliche nahegelegt; auch kann man z. B. in einer fast pedantischen „Aufreihung" der im Bilde vorkommenden wesentlichen Farbqualitäten, wie sie z. B. Herlin (Beschneidung Christi Mü. Na. Mu. Nr. 258) liebt, eine dem Prinzip der Farbenwiederholung nahestehende Gestaltungsweise erkennen. Allein durch die große Entfernung der gleichen Farben voneinander und die Verschiedenartigkeit der sie trennenden Kontraste ergibt sich von selbst für das Auge die Notwendigkeit, gleichsam jedesmal von neuem mit der Auffassung der Farbe und des farbigen Kontrastes zu beginnen. — Wie sehr eine Farbenwiederholung namentlich in symmetrischer Komposition auch im Sinne einer Zerstörung des Bildgleichgewichts wirken kann, läßt sich daraus ersehen, daß eine an zen-

[83]) Wie sehr im einzelnen ziemlich lebhaft behandelte, jedoch durch die Umgebung starker und gesättigter Farben neutral erscheinende Karnations-Partien die farbige Flächenkontinuität durchstoßen können, beweist etwa der Margarethaflügel Zeitbloms vom Kilchberger Altar (Stuttgart 106).

traler Stelle in großer Fläche ausgebreitete Farbe auf einer Bildseite wiederkehrt, ohne auf der anderen ihr entsprechendes Äquivalent zu finden. Wenn eine Farbe einmal in sehr großer Quantität über das Bild verteilt ist und auf derselben Tafel zwar gleich intensiv, aber in viel kleinerer Quantität wiederkehrt, so empfindet das Auge keine Zusammengehörigkeit mehr (Zeitblom, Anbetung der Könige, Bingen: das Blau). In fast allen größeren Kompositionen des ausgehenden Jahrhunderts ist der Eindruck ungleichmäßiger Gewichtsverteilung der Farben nicht so sehr auf die Mannigfaltigkeit der Wirkung, die die Intensität der Einzelfarbe erzielt, zurückzuführen, als vielmehr auf den schnellen, durch keine räumliche oder dekorative Rücksichtnahme gebundenen Wechsel der verschiedenartigsten farbigen Intervalle.

Fragen wir uns nun, wie es möglich war, von dieser atektonisch-ungleichmäßigen Bildfüllung des ausgehenden Jahrhunderts zu der einheitlichen und beruhigenden Bildwirkung des XVI. Jahrhunderts zu gelangen, so können wir die Antwort darauf nur dadurch finden, daß wir ein Moment heranziehen, das uns bisher noch gar nicht beschäftigt hat und erst jetzt von großer Wichtigkeit werden wird: das Licht. Damit ist der Übergang zur hauptsächlichsten Betrachtung gewiesen, die wir absichtlich an den Schluß unserer Untersuchung gestellt haben: die der farbigen Raumwirkung.

B. Die farbige Raumwirkung.

Ohne eine eingehendere Betrachtung der farbigen Einzelkontraste und ihrer Gesamtwirkung im farbigen Flächenbild ist eine Klarheit über die merkwürdige und oft sehr komplizierte Erscheinung des farbigen Bildraumes in spätgotischer Malerei nicht möglich. Denn es gibt keinen Farbenkontrast in der Fläche, der nicht zugleich auch raumbildend wirkte, und es braucht nicht einmal die sonst erleichternd hinzutretende gegenständliche Vorstellung dazuzukommen,[84]) um diese räumliche Differenz fühlbar zu machen.

Es ist klar, daß in einer Farbengebung wie der deutschen der

[84]) Siehe Bercken S. 51; auch Hildebrand, Problem der Form S. 41ff.

beginnenden zweiten Jahrhunderthälfte, die in erster Linie auf den Wirkungsgesetzen der abstrakten Lokalfarbe beruht, diese raumschaffenden Werte der Kontrastfarben in möglichst reiner Form in Erscheinung treten.[85]) Es kommen hier in Betracht in erster Linie die Intensitätswerte der Farbe und es empfiehlt sich, die schon von Bercken zusammengefaßten allgemeinen Grundsätze über die Raumwirkung der Farben nochmals zu wiederholen:

1. Intensive Farben wirken den weniger intensiven gegenüber als vorspringend.

2. Die wärmeren Farben haben eine stärkere Vordergrundtendenz als die kalten.[86])

Ferner aber ist es von der größten Bedeutung, daß neben den Intensitätsunterschieden diejenigen der Helligkeit am stärksten die Illusion des räumlichen Vor- und Zurückerregen; wo aber — wie im lokalfarbigen Stil — diese Helligkeit noch nicht durch die Wiedergabe der natürlichen Lichtwirkung erzielt werden kann und die Dunkelheit nicht durch eine Verminderung derselben, da entscheidet die den Farben selbst innewohnende Eigen- oder „spezifische Helligkeit"[87]) den räumlichen Gegensatz. Die Bedeutung der spezifischen Helligkeit der Farbe ist auch aus dem Grunde so groß, weil die malerisch-technische Behandlung aller farbigen Flächen im allgemeinen eine gleichmäßige ist und man noch nicht so weit war, die Wirkung der einzelnen Farben durch eine auf künstlerischer Rechnung beruhende technische Behandlung besonders erhöhen, differenzieren zu können.

[85]) Bercken a. a. O. S. 51f.

[86]) Siehe auch Bezold-Seitz S. 156.

[87]) Vergl. dazu vor allem Hillebrand a. a. O. S. 70ff. Hillebrand geht von der Annahme aus, daß den verschiedenen Farbwerten in absolut gesättigtem Zustande, d. h. mit Ausschluß jedes farblosen Anteiles, verschiedene Helligkeit zukomme (a. a. O. S. 90). Danach hat unter den bunten Farben das Gelb die höchste, das Blau die geringste spezifische Helligkeit und es folgen sich in der schon von Schopenhauer („Von den Farben") beobachteten Reihenfolge Gelb, Orange, Grün, Blau, Violett. Über die spezifische Helligkeit der Farben vergl. ferner Marty a. a. O. S. 124ff.; Wundt, Grundzüge 161/163; Utitz S. 24. Goethe hat die spezifische Helligkeit der Farbe schon gekannt, indem er andeutet, daß „das Gelb immer ein Licht mit sich führe, das Blau etwas Dunkles" (Sinnlich-sittliche Wirkung der Farben 778).

Sobald die Wiedergabe des Lichtes in einem entscheidenden Maße zu einem Problem der malerischen Gestaltung wird, kompliziert sich mit der farbigen Flächenwirkung auch die farbige Raumwirkung insofern, als sich einmal das Intensitätsverhältnis der Farben untereinander verschiebt, dann aber — und das ist das Entscheidende im Bildeindruck von Werken des Übergangsstils — die natürliche Helligkeit der einen Farbe mit der durch die natürliche Lichtwirkung an den anderen offenbarten Helligkeit in eine gemeinsame Aktion tritt. Die einheitliche kontinuierliche Raumwirkung im Bilde stellt sich aber erst dann ein, wenn dieser Gegensatz zwischen der natürlichen und der den Farben selbst eigenen Lichtwirkung geschwunden ist und ausnahmslos diese jener geopfert wird. Das bedeutet zugleich den ersten Schritt zu dem neuen räumlich-farbigen Sehen des XVI. Jahrhunderts.

Wenn nun die Illusion eines der Erfahrung entsprechenden Raumes im Bilde, wie sie durch die Mittel der Farbe erzielt wird, darauf beruht, daß das räumlich zunächst Wahrgenommene als das näherliegende bezeichnet wird,[88]) so ist es zunächst von Wichtigkeit, zwei Momente auseinanderzuhalten: die beiden Grenzen dieses Bildraumes, wie sie sich darstellen einmal im tatsächlich gegebenen Hintergrunde und dann in einer nur durch die Vorstellung erfaßbaren, den Bildraum nach vorn abschließenden Ebene.[89]) Der Vordergrund bezeichnet nur das Maß der Annäherung an diese (ideale) Fläche. Den gesamten farbigen Raum zwischen der idealen Vordergrundfläche und dem gemalten Bildgrund fassen wir — gleichgültig ob sich seine Erscheinung mit unserer räumlichen Erfahrung deckt oder nicht — als den „eigentlichen Bildraum" auf. Seiner speziellen Betrachtung wollen wir uns erst zuletzt zuwenden.

Viel länger als in Italien und in den Niederlanden hatte sich in der deutschen Malerei der Goldgrund gehalten, der nicht nur durch das Wesen und die Beschaffenheit seiner Farbe, sondern auch als hintere Begrenzung des Bildraumes eine ideale Erscheinung darstellt. Aus diesem Grunde entzieht er sich jedem

[88]) Siehe Bercken S. 50.

[89]) Vergl. Hildebrand, Problem der Form. Kap. 4.

Vergleiche mit dem wirklich gemalten Hintergrund der Werke späterer Zeit. Sobald wir mit der für unsere bisherigen Ausführungen erforderlichen Betrachtungsweise das Ganze der farbigen Bilderscheinung zu übersehen suchen, wird er sich infolge der unräumlichen Erscheinung des flimmernden Goldes, seiner darauf beruhenden Unvereinbarkeit mit den anderen Farben im Bilde, in jedem Falle von diesen lösen, sie selbst in hohem Maße isoliert erscheinen lassen und durch seine Intensität die noch so starke Energie der bunten Farben um ihre Wirkung bringen. Die Folge für die gesamte Bildwirkung muß also eine Verschiedenartigkeit des farbigen Raumeindrucks sein. Dieser Bruch wird dadurch noch verschärft, daß die strahlende Wirkung des Goldes nicht allein die Intensität der Farbtöne, sondern auch jede noch so hohe Lichtwirkung, wie sie von diesem ausgeht, notwendig überbieten muß, so daß dadurch schon eine Einheitlichkeit der Beleuchtung möglich wird.

Wie stark der Goldgrund einer klaren Raumwirkung entgegenarbeitet, davon kann man sich dadurch überzeugen, daß man vor einer größeren Komposition — wie etwa bei der Kreuzigung Pleydenwurffs — ihn von weitem mit der Hand überdeckt, wodurch dann die übrigen Bildpartien — bei aller Unklarheit im einzelnen — doch erheblich an räumlicher Überzeugungskraft gewinnen. — In hohem Maße unterbricht das Gold auch dann die farbige Raumeinheit, sobald es als ein den übrigen Farben gleichberechtigter Ton in die Malerei selbst einbezogen wird, noch mehr als dekorativer Grund allein fungieren soll (sehr häufig bei Zeitblom). Bis zu welchem Grade von räumlicher Verwirrung die Verbindung des Gold innerhalb der eigentlichen Malerei mit dem Golde des Grundes führen kann, zeigt etwa die Predella des Blutenburger Altars, wo der Goldgrund unmittelbar in die gemalte Darstellung selbst übergreift. — Auch die gegenständliche Scheidung einzelner goldener Flächen innerhalb des Goldgrundes durch die einfache graphische schwarze Linie, wie man sie häufig durchgeführt findet (Zeitblom, Predella Mü. Pi. Nr. 1206; Mü. Na. Mu. Nr. 344) bleibt räumlich vollkommen wirkungslos. — Wesentlich unterstützt wird die raumverunklä-

rende Wirkung des Goldes, so bald z. B. in einer Gewandmalerei ein ornamentales Muster über es hinwegläuft, das in keiner Weise den Biegungen der Form folgt (Mü. Na. Mu. Nr. 361).

Es ist klar, daß eine Malerei, die die Wiedergabe des farbigen einheitlichen Raumes erstrebte, den Goldgrund von selber fallen lassen mußte.[90]) So kann es auch kein Zufall sein, daß der ältere Holbein den Goldgrund fast immer verneint und daß man in den wenigen Fällen, wo er noch vorkommt (wie etwa im Tempelgang Mariae oder der Darbringung vom Weingartner Altar) ihn keineswegs mehr als zu der gesamten Bildkonzeption gehörig empfindet wie in früheren Altären, sondern als eine im Grunde schon überwundene Konzession an die ältere Darstellungsweise.[91]) Im übrigen ist gerade die Behandlung des Bildhintergrundes beim älteren Holbein außerordentlich bezeichnend für die neue Verwertung der Farbe zur räumlichen Klarheit: der auffallend oft bei ihm wiederkehrende tiefe blaugrüne Hintergrund bildet eine ideale Folie, zu der mit großer Leichtigkeit alle anderen Farben ein räumliches Verhältnis eingehen konnten.[92]) Überhaupt liegt in der allgemein tiefen Haltung des Grundes, wie sie die Hauptwerke der Malerei aus den ersten Dezennien des XVI. Jahrhunderts aufweisen (Strigel, Burgkmair, Grünewald) ein entscheidender und gerade für die deutsche Malerei bezeichnender Fortschritt des Raumgestaltungsvermögens allein mit den Mitteln der Farbe: zur Bezeichnung der größten Bildtiefe bot sich der dunkle Ton, auf

[90]) Die niederländische Malerei hat den Goldgrund nur da noch gebraucht, wo eine dekorative Wirkung erzielt werden sollte (vergl. Gerard, David, Wurzel Jesse, Lyon). Man beachte auch, wie von Anfang an in Italien die Theoretiker gegen den Gebrauch des reinen Goldes protestieren und gleichzeitig raten, seinen Glanz durch eine Illusionsmalerei in wirklichen Farben (Gelb) wiederzugeben. (Alberti, ed. Janitschek 139.)

[91]) Vergl. Wolters a. a. O. S. 82.

[92]) In dem „Tod Mariae" Holbeins vom Altar der Frankfurter Dominikanerkirche (Basel Nr. 300) ist die überstrahlende Wirkung des Gold dadurch gemindert, daß die Nimben bis auf einen schmaler Rand mit roten und grünen Flächen verdeckt sind. — In eigenartiger Weise ist bei seiner kleinen Madonna der Wiener Galerie (Nr. 1478 B) die Goldfläche des Hintergrundes von einer Menge kleiner Pünktchen durchsetzt, die die Glanzwirkung einschränken.

welchen sich alle die einzelne Bilderscheinung bezeichnenden Schattentöne beziehen konnten, eher an als jeder helle.

Bei der farbigen Ausdeutung des Vordergrundes tritt die doppelte Funktion der Farbe als eines flächengliedernden und raumbildenden Elements besonders in Erscheinung. Da wenig intensive neutrale Farben herausffallend wirken, so folgt daraus, daß oft durch die neutrale Haltung der Bildränder (siehe S. 51), vor allem des unteren, ein optischer Ansatzpunkt wegfällt, von dem aus man die Bildtiefe gewinnen könnte. Andererseits können intensive Farben, die als die räumlich tiefer liegenden wirken sollen, durch die ihnen innewohnende Aktivität diejenige Vordergrundtendenz zeigen, welche den gegenständlichen im Vordergrunde liegenden Farben eigen sein müßte. Es ergibt dies eine Verwirrung des räumlichen Bildes, die niemandem entgehen kann, der aus einiger Entfernung, wo die gegenständliche Vorstellung noch nicht stark mitspricht, einem spätgotischen Gemälde sich nähert. Dieser Eindruck einer über Gebühr heraustretenden, die Vordergrundebene durchstoßenden Farbe ist in der Malerei des XV. Jahrhunderts so häufig und allgemein, daß es sich erübrigt, besondere Beispiele anzuführen.

Ebensowenig wie die Intensität und Sättigung der Farbe weiß man ihre Eigenschaft der Aktivität und Passivität zu einer Ausdeutung des farbigen Bildraumes zu verwerten. Bekanntlich wirken die aktiven Farben wie reines Weiß, Gelb oder Rot stark hervortretend, während die passiven (Blau, Grün) sich im Raum zurückhalten. Das hindert aber nicht, einer passiven Farbe die Rolle einer aktiven aufzudrängen, indem man sie isoliert gegen farbschwache Partien stellt und sie so zu Trägern der farbigen Komposition macht, also gleichsam „ihre Kräfte überspannt"; vergl. z. B. die Bedeutung des Blau und Grün in der Geburt Mariae vom Meister des Marienlebens (Mü. Pi. Nr. 23).

Ein optischer Ansatzpunkt, eine Repoussoirfarbe, konnte erst in dem ausgebildeten räumlichen Sehen des XVI. Jahrhunderts geschaffen werden und war auch nur in Verbindung mit der natürlichen Lichtwirkung möglich. Holbein hat schon frühe durch eine besonders interessante Behandlung seiner Vorder-

grundfiguren (lebhaft changierende Gewänder etc.) eine solche farbige Repoussoirwirkung erzielt (Kaisheimer Altar, Darbringung).

Es ist also wichtig, zu betonen, daß in der spätgotischen Malerei einer Verunklärung des Hintergrundes (Goldgrundes) eine Negierung der idealen Vordergrundesebene entspricht insofern, als diese teils von den gegenständlichen Vorderpartien gar nicht berührt, andererseits erst durch die Intensität von gegenständlich zurückliegenden Farben erreicht oder gar durchstoßen wird.

Damit kommen wir aber zu der Betrachtung des idealen Bildraumes selbst.

Dieser stellt sich uns in jedem Falle dar als die Gesamtheit unendlich vieler Zonen, von denen wir die am deutlichsten faßbaren Distanzschichten unter dem Namen des Vorder-, Mittel- und Hintergrundes zusammenfassen. Wenn Vorder, Mittel- und Hintergrund in der Weise verschmelzen, daß für uns der Eindruck einer überall gleichmäßigen, nirgends unterbrochenen Bewegung von vorn nach der Tiefe zu sich ergibt, an der jedes Einzelphänomen im Bilde gleichen Anteil hat, dann können wir von einer farbigen Raumkontinuität sprechen.

Während man seit den Anfängen der neueren Malerei immer mehr bestrebt war, die Raumtiefe durch eine Abnahme der farbigen Intensität nach hinten zu anzudeuten, bleibt der altdeutschen Malerei die Farbenperspektive unbekannt. Wenn trotzdem der Eindruck eines weit sich erstreckenden Raumes zustande kommt, so ist er wesentlich erzielt mit den Mitteln der Zeichnung, nicht aber mit den Mitteln der Farbe.[93]) Es ist ein Hauptgesetz

[93]) Vergl. Voll, Entwicklungsgeschichte S. 116. Voll geht hier freilich zu weit, wenn er die endgültige Lösung des Raumproblems durch die Farben erst im 19. Jahrhundert sich vollziehen sieht. Man darf nicht in den oft begangenen Fehler verfallen, die Tiefenwirkung eines Bildes mit seiner räumlichen zu verwechseln. Die erstere deutet nur die Ausdehnung des Bildraumes an „wie weit man hineinsehen kann", sie ist allein durch die Mittel der linearen Perspektive zu erzielen, während eine räumliche Wirkung ganz unabhängig von dem Maß der Raumtiefe sich einstellen kann durch eine überzeugende Raumkontinuität, also durch die Mittel der Farbe und des Lichts.

der deutschen farbigen Raumbehandlung, daß die Intensitätsgrade der Farbe im Vordergrunde unvermindert durch den Bildraum hindurch beibehalten werden.

Diese Beobachtung wird sich uns namentlich bei solchen Farben aufdrängen, die durch eine räumliche Entfernung eine erhebliche Einbuße in ihrer Qualität erleiden, wie z. B. weiß, rot und unter den neutralen Farben vor allem die Karnation (hierzu vergl. etwa die Behandlung der Köpfe auf dem nördlichen Seitenaltarflügel von Blutenburg oder in der Tafel der Auferstehung Christi, Nürnberg, St, Lorenz, südl. Sakristeiwand). Der Eindruck ist dabei oft der, daß — man denke an die analoge Erscheinung in der Kavalierperspektive, wo die parallel verlaufenden Linien nach hintenzu auseinanderzugehen scheinen — die in gleicher Intensität in hinteren Raumschichten wiedergegebenen Farben die des Vordergrundes zu überbieten scheinen (siehe etwa das Rot im Ecce-Homo vom Franziskaneraltar Pollacks (Mü. Na. Mu.). In manchen Fällen steigert sich aber auch tatsächlich irisierend in ganz unwirklicher Weise die Farbenintensität nach der Tiefe zu wie z. B. häufig die Malerei von Architektur etc. auf bayerischen Bildern zeigt (Pollack, Tod des hl. Korbinian Mü. Pi., Mü. Na. Mu. Nr. 1402).

Eine Verunklärung der räumlichen Beziehungen tritt nicht nur dann ein, wenn die farbigen hinteren Raumschichten wesentlich intensiver erscheinen als die vorderen, sondern auch dann, wenn mittlere und große Intervalle, die im Vordergrunde fehlen, in größerer Ausbreitung erst in den Mittel- oder Hintergrund zu liegen kommen. So wirkt etwa in der Grablegung Pollacks vom Franziskaneraltar das blasse Rot im Mantel der klagenden Frau im Vordergrunde allein durch seine größere farbige Quantität als die vordere Farbe, während das gegenständlich zurückliegende intensive Zinnoberrot im Mantel des Johannes an sich eine viel größere Vordergrundstendenz besitzt. Sehr aufschluß-

Ein spätgotisches Bild mit noch so starker Verkürzung seiner Tiefenlinien kann „unräumlicher" wirken als ein älterer Holbein, dessen Szenen sich im allgemeinen in einem schmalen Bildraume bewegen.

reich ist in diesem Zusammenhange ein Vergleich der beiden Innenflügel der Kreuzigung vom Franziskaneraltar Pollacks. Hier findet sich beide Male die Kombination eines heftigen Rot-gelb-Kontrastes (im Gewande des Petrus) und eine ausgebreitete Fläche von hellem bräunlichen Carmin (im Gewande des Malchus und des schlafenden Jüngers). Die räumliche Wirkung ist aber nur da überzeugend, wo der starke Rot-gelb-Kontrast in den Vordergrund, das zurückhaltendere Carmin dahinter zu liegen kommt.

Freilich ist eine Unklarheit des räumlichen Verhältnisses der Farben untereinander am ehesten dann möglich, wenn die hinteren Partien des Bildes nicht schon durch eine differenzierte, in kleine Flächen zerlegte Darstellung deutlich als räumlich zurückliegend gekennzeichnet werden.

Dies ist etwa bei der Malerei der Landschaft der Fall, wo schon verhältnismäßig früh das Schema der Abstufung in drei Farbschichten — eine vordere warme braungrüne, eine mittlere kühler grüne und eine hintere — blaue — erscheint, wie es sich bekanntlich in den Niederlanden schon bei den ersten Meistern des XV. Jahrhunderts herausgebildet und dann fast zwei Jahrhunderte lang deutlich erhalten hat.[94]) Nun ist zwar die Malerei des Landschaftsraumes in Deutschland niemals mit solcher Eindringlichkeit und Folgerichtigkeit durchgeführt worden wie in den Niederlanden; es fehlt — gemäß dem Mangel einer räumlichen Gesamtkontinuität — auch hier im einzelnen bei aller deutlichen Teilung der Schichten doch ein sogleich spürbarer gleichmäßiger Übergang von vorn nach dem Hintergrund. Das war schon dadurch unmöglich, daß man die einzelnen Landschaftsschichten — im Gegensatz zur niederländischen Malerei — als eine farbig kontinuierliche Masse behandelte, die sich klar von der andersfarbigen zurückliegenden Zone abhebt (s. z. B. die Behandlung der Landschaften auf dem Hofer Altar). Ein weiterer Grund liegt darin, daß oft die mittlere neutrale landschaftliche Zone schon quantitativ — als Folie für ausführlich geschilderte Hintergrundsszenen — überwiegt und dann für den abschließen-

[94]) Siehe Bodenhausen a. a. O. S. 59.

den Hintergrund nicht mehr Raum genug bleibt (Pleydenwurff, Kreuzigung Mü. Pi., Herlin, Rothenburg, Jakobslegende). Immerhin erzeugt aber schon die bloße Scheidung eines Teiles des Bildraumes in drei Farben verschiedener Schichten eine gewisse räumliche Illusion, die in einem starken Gegensatze zu der übrigen Behandlung des Bildraumes, vor allem des Vordergrundes, stehen kann. Ein gutes Beispiel hierfür bietet etwa die Kreuzigung oder die ähnlich konzipierte Kreuzabnahme des Hofer Altars (Mü. Pi.), wo die starken Lokalfarben in den Gewändern der Vordergrundfiguren die Empfindung eines unkontinuierlichen, die im Sinne der Wirklichkeit überzeugende Abstufung der Werte im Landschaftlichen dagegen die eines zusammenhängenden Raumes auslösen. — Die gleiche Beobachtung, die für den landschaftlichen Mittel- und Vordergrund galt, läßt sich ebensogut für die farbige Gestaltung des Innenraumes oder weiter Architekturpartien anstellen. Wenn Pollack eine Szene mit weitem Durchblick nach der Tiefe malt (Geißelung vom Franziskaneraltar Mü. Na. Mu.; Heilung eines Besessenen, Petrialtar ebendort), so setzt plötzlich erst in den hinteren Bildteilen eine erhebliche Schwächung der farbigen Intensität ein, die so unvermittelt eintritt, daß alle Bindung mit den vorderen Bildteilen verloren geht. Dazu kommt, daß in demselben Maße, wie die Intensität der Einzeltöne nachläßt, natürlich auch die farbigen Intervalle in unverhältnismäßig hohem Grade geringer werden, so daß auch im Verhältnis zu den klaren und großen Intervallen des Vordergrundes ein deutlicher Bruch entsteht, der eine Verschmelzung der vorderen und hinteren Bildteile niemals aufkommen lassen kann (siehe Bercken S. 30). Die beiden angeführten Beispiele genügen, um uns zu zeigen, daß wohl Ansätze zu der farbigen Ausdeutung des Raumes gewagt werden, jedoch erst in den zurückliegenden Teilen des Bildraumes, während der Vordergrund nicht mit einer gleichen räumlichen Konsequenz behandelt wird. Das führt aber im Bildeindruck zu einem Dualismus in der farbigen Raumerscheinung: Die Bewegung von vorn nach der Tiefe ist zwar da, jedoch ist sie nicht gleichmäßig, sondern ununterbrochen, sie verläuft stoßweise.

Fassen wir nun zusammen, was wir bisher über die Gestaltung des farbigen Bildraumes festgestellt haben: Wenn die Begrenzungen dieses Raumes keine abschließende Kraft besitzen, wenn die Gegensätze der Farbe noch mit einer solchen Eindringlichkeit zur Wirkung kommen, daß jedes einzelne Intervall das seinem Kontrastgrade entsprechende räumliche Verhältnis für sich allein schafft, ohne sich um die gesamte Raumwirkung zu kümmern, wenn nur einzelne Schichten des Raumes eine Tiefenvorstellung erwecken, dann kann von einer Raumkontinuität im lokalfarbigen Stil nicht die Rede sein.

Bevor wir nun festzustellen versuchen, inwiefern im folgenden Übergangsstil eine Änderung des farbigen Bildraumes eintritt, ist es notwendig, noch einmal näher auf die Eigentümlichkeiten einzugehen, die sich durch die energische Einbeziehung des Lichtes ergeben.

Die Hauptveränderung, die in der farbigen Gesamtwirkung eintritt, ist die, daß jetzt einerseits zwischen der Tendenz der Lokalfarbe nach Unveränderlichkeit und Unbeweglichkeit und andererseits der Tendenz des dazukommenden Lichtes nach Bewegung, durch seine Wirkung, die Lokalfarbe in eine momentane Zuständlichkeit zu versetzen, eine Spannung entstehen muß. Diese Spannung macht sich bei jeder einzelnen Farbe auf verschiedene Weise fühlbar und ist bei denjenigen Farben am größten, die dem Licht die stärksten Bunt- und Dunkelheitswerte entgegensetzen, während sie da geringer sein muß, wo schon im Eigenwert der Farbe ein verhältnismäßig hoher Helligkeitsgrad enthalten ist, also bei den spezifisch hellen und neutralen Farbtönen. So läßt sich jetzt jene „Scheidung" von Lokalton und Licht" durchführen, in der Bercken[95]) mit Recht ein Moment des malerischen und modernen Sehens sah. Während früher die Helligkeitswirkung der Oberfläche durchaus mit ihrem Lokalton selbst zusammenfiel und während ihre Schattierung nur durch eine Vertiefung, d. h. Trübung dieses Lokaltones geschah, so kommt jetzt allgemein der eigentliche Lichtton als ein Drittes hinzu, das überhaupt erst den Eindruck einer von wirklichem

[95]) a. a. O. S. 197.

Licht getroffenen Fläche hervorruft: die Lokalfarbe wird umgangen.

Nun ist es aber nicht so, daß alle farbigen Flächen in dieser gleichen Weise behandelt sind und es kennzeichnet die Entwicklung aus dem rein lokalfarbigen Stil, daß gleichzeitig im Bilde die Umgehung des Lokaltones wieder fehlen kann. Am leichtesten läßt sich diese Beobachtung bei dem kleinen Rot-carmin-Intervall anstellen (vergl. Hofer Altar), wo vielfach allein von der spezifischen Intensität und Helligkeit des lokalen Rot die Lichtwirkung ausgeht, während dagegen gleichzeitig das Carmin zur Erzielung des Eindrucks einer Beleuchtung aufgehellt wird, wobei also sein Lokalton erst in die Mitte zwischen Licht und Schatten zu liegen kommt. Dabei ist der Grund der Aufhellung sehr verschieden und entspricht dem plastischen Empfinden, wie es sich in jedem Stamm und in jedem Jahrzehnt wieder anders ausspricht. So prägt sich, um ein besonders einleuchtendes Beispiel zu geben, die starke räumlich plastische Energie der tirolischen Kunst darin aus, daß sie die höchsten Lichter der Form oft durch ein reines Lichtweiß wiedergibt oder wenigstens die Farbe in so hohem Grade aufhellt, daß der ursprüngliche Charakter der Farbqualität kaum noch zu erkennen ist (Pacher!). Auch im 16. Jahrhundert hat man es — als Ergebnis der verstärkten einheitlichen Lichtwirkung freilich — bis zu dieser hohen Aufhellung der Farbe im Lichte kommen lassen (Meister von Meßkirch, Schäuffelein u. a.).

Das Wesentliche für die Bilderscheinung des koloristischen Übergangsstiles bleibt aber immer die Tatsache, daß die Farbe nach ihrem spezifischen Charakter jedesmal ganz verschieden auf das auftreffende Licht reagiert. Es ist wichtig zu bemerken, daß hier ein ähnliches Prinzip waltet, wie wir es schon für die Erscheinungsweise der Einzelfarbe und des farbigen Intervalls beobachten konnten: das Prinzip der Isolierung. Es entspricht der Begrenzung und Fixierung der farbigen Erscheinung im Flächenbild, daß nun auch die Lichtführung nur so weit an dem Gesamtbild teilnimmt, als sie an der Einzelfläche wirksam bleibt; der neue Wert des Lichtes ist nur insofern da, als er der farbigen

Einzelerscheinung zu einem erhöhten plastischen Eindruck verhilft. Für die Gewinnung einer farbigen Raumkontinuität ist damit aber nichts gewonnen. Durch eine weitere Beobachtung läßt sich dafür ein letzter Beweis anführen, indem wir die Schattengebung betrachten.

Es ist klar, daß in einer Malerei, wo den ausgedehnten farbigen Flächen eine solche Bedeutung zukam, wo man nur durch verschiedene Qualität, Sättigung und Intensität der Einzelfarbe im Bilde jene Isolierung der Form erzielte, wie sie einem langsamen plastischen Sehen entsprach, die Schattenführung eine relativ untergeordnete Rolle spielte und nur soweit von Wert sein konnte, als sie die Rundung oder Biegung der Form andeutet. Diese untergeordnete Stellung des Schattens im farbigen Raum prägt sich schon darin aus, daß man ihn lediglich durch eine Trübung des Lokaltons wiedergab, der sich nur um ein geringes von der Lokalfarbe abhebt, ihm aber nicht — im größten Gegensatz zur späteren Malerei — eine selbständige koloristische Bedeutung zukommen ließ.[96])

Am auffallendsten ist diese Erscheinung naturgemäß an hellen Flächen, etwa an weißen Gewandpartien, wo der Schatten, der doch gerade hier die feinsten Werte entwickelt, in einem fast stereotypen neutralen Blaugrau gegeben wird und in seiner Führung sich so eng an die Linienzeichnung anschließt, daß man oft im Zweifel sein kann, ob es sich tatsächlich um eine Schattenmalerei oder um eine verstärkte Konturzeichnung handelt. Außerdem nimmt er quantitativ nur den geringsten Teil der farbigen Gesamtfläche ein und läßt diese — auch wenn sie in eine zurückliegende Partie des Bildraums zu liegen kommt —, in gleichmäßiger Intensität erscheinen. So kommt es, daß etwa eine im Raume ausgebreitete weiße Gewandpartie oft eher den Eindruck einer von Schattenlinien durchsetzten Fläche macht: die Lichtflächen, die räumlich zurückliegen, kommen an Intensität den

[96]) Man vergleiche auch, in wie vielen Fällen die Schattenlagen gar nicht in breiter Pinselführung gemalt wurden wie die übrigen Farbflächen, sondern eine graphische Behandlung (Schraffierung, sich kreuzende Strichlagen usw.) erfahren. (Siehe Hofer Altar, Mantel des auferstehenden Christus).

vorderen gleich und erscheinen nicht dadurch, daß sie in dem Schattendunkel untergehen, als zurückliegend. In dem Überwiegen der farbigen Partien gegenüber den Schatten liegt der größte Gegensatz zu einer natürlichen Lichtwirkung, die darauf beruht, daß man die starke Lichtintensität, die an und für sich schon hellen Flächen eigen ist, durch ein erhebliches Vorwiegen der dunklen Schattenpartien einschränkte und dadurch nur konzentrierte.[97]) Die Behandlung des Schattens in altdeutscher Malerei ist aber ein Beweis dafür, daß man seinen Wert nur in der einen Richtung sah: soweit er formbildend sein konnte, also den Körpern selbst anhaftet, sie plastischer im Bildraum erscheinen läßt; daß er aber zugleich neben dieser isolierenden Kraft eine verbindende, raumbildende Kraft besaß, diese Erkenntnis hatte man noch nicht. Das geht schon daraus hervor, daß der „Schlagschatten" oft ganz fortfällt oder nur zaghaft angegeben wurde (Herlin!) und leicht die Farbe desjenigen Körpers mitbekommt, auf den er auffällt, dagegen die eigentliche Graufarbe, die dem Raumschatten eigentümlich ist, vermissen läßt (zu ersehen namentlich aus handwerklichen Bildern wie Augsburg Nr. 82). Im Grunde wird also der Schlagschatten zu einem Teil des Körpers, auf den er zu liegen kommt. Seine seltene Anwendung aber verstärkt nur den Eindruck, daß eine entschieden uneinheitliche Lichtwirkung besteht.

Die Lösung des Lichtproblems in der deutschen Malerei konnte nur durch die endgültige Herrschaft des natürlichen Lichtes über die in ihrer abstrakten Starrheit zwar schon erschütterte aber noch nicht endgültig überwundene Lokalfarbe herbeigeführt werden.

Es war bei unserer Betrachtung der Entwicklung, wie sie der einzelne Farbton genommen hat, verschiedentlich auf die Tatsache hingewiesen worden, daß um das Jahr 1500 die absolute Buntheit der Lokalfarbe eine Brechung oder Dämpfung erfährt. Ebenso ist von einer Annäherung der farbigen Intervalle in der Flächenerscheinung die Rede gewesen. Der Eigenwert der Farbe erscheint also einer höheren Einheit geopfert. Diese Einheit haben

[97]) Siehe Bercken S. 188 ff.

wir nun endgültig in der natürlichen Lichtwirkung zu sehen. Diese harmonisiert das farbige Flächenbild insofern, als alle Farben, mögen sie auch noch so verschieden ihrer Qualität und Sättigung nach Erscheinen, geeint werden durch ihre gemeinschaftliche Beziehung auf das ihnen übergeordnete unsichtbare Lichtzentrum. Das wichtigste Ergebnis der einheitlichen Lichtführung aber ist die Gewinnung der farbigen Raumkontinuität. Sie entsteht durch einen Ausgleich zwischen Licht- und Farbenintensität.

Gewiß trägt es zur Erhöhung der farbigen Raumwirkung am meisten bei, wenn möglichst intensive Farben im Vordergrunde, weniger intensive im Mittel- oder Hintergrunde gemalt werden. Jedoch muß die Intensität immer als eine Wirkung der ausstrahlenden Kraft des Lichtes erscheinen, nicht der farbigen Qualität selbst. Es ist also durchaus nicht notwendig, daß die Intensität einer Farbe mit ihrer Sättigung identisch sei. Da in jedem Bildraum bei natürlicher Lichtgebung das stärkste Licht auf den Vordergrund auffällt und in allmählicher Abstufung nach hinten nachläßt, so kommt alles nur darauf an, daß das Verhältnis von Licht- und Farbenintensität derjenigen Raumschicht entspricht, in welche die Farbe zu liegen kommt, daß, deutlicher gesagt, die Licht- und die Intensitätswirkung der Farbe sich zu dem Grade ergänzen, den die Lage der Farbe im Raum erfordert. Es ist also jetzt sehr wohl möglich, daß da, wo eine farbige Tektonik im dekorativen Sinne fehlt, dennoch eine natürliche Raumwirkung erzielt werden kann, indem man etwa einem neutralen Grau, das an den Bildrand zu liegen kommt, durch eine Beimischung von weiß oder gelblich eine solche Lichtintensität verleiht, daß selbst einer gesättigten Buntfarbe (an welcher diese Lichtwirkung geringer sein muß) gegenüber doch als die vordere erscheint. So hat der ältere Holbein von Anfang an die überzeugende räumliche Wirkung seiner Bilder besonders dadurch erzielt, daß er die Bodenfläche im Vordergrunde sehr licht behandelte und sie in einem langsamen Maße nach hinten zu sich verdunkeln ließ (Mü. Pi. Beschneidung Christi vom Kaisheimer Altar; Frankfurt, Dominikanerstammbaum), während die frühe-

ren Meister entweder eine einfache Fläche neutralen Graus gaben, oder innerhalb eines helleren Tons die Einzelheiten mit solcher Deutlichkeit wiedergaben, daß dadurch jede natürliche Lichtwirkung wieder aufgehoben wurde (vergl. bes. dazu Zeitblom, Augsburg, Bekehrung des Henkers; weitere Beispiele bieten etwa die Malereien der Fließenmuster oder die Angabe der einzelnen Gesichtsteile innerhalb der hellen Karnationsfläche). — Es kommt jetzt immer darauf an, die Lichtwirkung so zu intensivieren, daß über den Anteil jeder Farbe an einer einheitlichen Beleuchtung ein Zweifel nicht mehr aufkommen kann. Die Bedeutung der Einzelfarbe bleibt wohl noch bestehen, jedoch wird ihre Abhängigkeit vom Licht dadurch bezeichnet, daß man einmal die Schattenlage tiefer hält, und dann den Schattenpartien selbst im allgemeinen eine größere Ausdehnung gibt. Holbein hat z. B. noch in der Zurückweisung Joachims (Augsburg, Dom) ein vollkommen ungebrochenes Lokalrot gemalt, das jedoch durch seinen Kontrast zu der erheblichen Tiefe des zugehörigen Schattens bis zuder Lichtintensität gesteigert erscheint, die seine Lage im Raum fordert. Späterhin hat er das Rot selbst — wohl durch Vermischung mit Weiß — flüssiger, stofflicher gehalten (Walther-Epitaph), bis er, bei aller Beherrschung der malerischen Mittel — in der Paulus-Basilika — die Farbe selbst noch als höchste Steigerung an den exponierten Stellen mit reinem Weiß aufhellt. Für die Gestaltung des Raumes ist dies insofern von Bedeutung, als durch die Aufhellung der Farbe eine weitere Möglichkeit, sie nach der Tiefe hin zu differenzieren gewonnen war. Oft ist schon da, wo die Aufhöhung durch Weiß fehlt, ihre weitere Bedeutung im Bildraum bezeichnet; der Eindruck des langsamen Verschwindens der Farbe in der Tiefe des Bildraumes wird dadurch auf fast unmerkliche Weise erzielt (Holbein, kleiner Marientod, Basel Nr. 301; vergl. auch vor allem die Behandlung der malerischen Lichter auf der Karnation).

Mit dem Nachlassen der Licht- und Farbenintensität nach dem Grunde zu sind aber die Voraussetzungen einer farbigen Raumkontinuität noch nicht erschöpft. Es ist sehr wohl möglich, daß in den mittleren und hinteren Teilen des Bildes eine Hellig-

keit erscheint, die, mit der des Vordergrundes verglichen, größer erscheint, ohne daß dadurch der Eindruck einer räumlichen Unklarheit entstünde. Der Grund dafür ist einmal der, daß diese beleuchtete farbige Fläche schon durch eine kleinere Ausdehnung als zurückliegend wirkt, dann aber vor allem, daß hier ein zweites wesentliches Prinzip der kontinuierlichen Raumwirkung in Wirksamkeit tritt: Das Prinzip der farbigen Überschneidung.

Es liegt, um mit Hildebrand[98]) zu reden „in der Natur der Überschneidung, daß ein Teil des dahinterliegenden verdeckt wird . . . ., daß Figuren verschiedener Distanzschichten zu einer einheitlichen Flächenwirkung verbunden werden können, indem sie sich seitlich kontinuierlich fortsetzen." Diese Fähigkeit kommt nicht nur der Flächenlinie zu, sondern ebenso der durch sie begrenzten Farbfläche, indem diese — freilich immer in Verbindung mit der gegenständlichen Vorstellung — kraft ihrer Helligkeits- und Dunkelheitswerte Gegensätze schafft, welche die schon durch die lineare Überschneidung erzielte Distanzwirkung auch koloristisch zum Ausdruck bringen.

Es erklärt sich jetzt ohne weiteres der Eindruck der stoßweißen, bald energischen, bald zurückhaltenden Raumbewegung, den wir vor deutschen Bildern des späten XV. Jahrhunderts erhalten. Da jedes Einzelphänomen auch in seiner Farbigkeit gesondert empfunden wurde, die Farbe selbst in erster Linie ihre spezifische Helligkeit beibehielt oder nur isoliert vom Licht getroffen wurde, so war es klar, daß die räumliche Gesamtwirkung sich aus einer Summe von ungleichartigen farbigen Überschneischneidungen ergab. Diese farbigen Überschneidungen können die linearen unterstützen, müssen es aber nicht, da für das Maß der räumlichen Distanz immer die abstrakte Eigenfarbe des Körpers entscheidend war. Auf der Kreuzigung Pleydenwurffs in der Pinakothek ist der überzeugende räumliche Eindruck, wie er in der ganzen Reitergruppe rechts durch die lineare Überschneidung allein erzielt wäre, dadurch wieder aufgehoben, daß hier in hohem Maße warme und dunkle, um rot und braun

[98]) Problem der Form S. 48.

gruppierte Farben dominieren, die an den überschneidenden Umrißlinien sich zu nahe stehen, um eine entsprechende räumliche Distanz erzielen zu können; durch den geringen Grad der Helligkeitskontraste lösen sich diese farbigen Flächen nicht in dem Maße voneinander wie die überschneidenden Linien des Vordergrundes.[99]) Dieselbe Tafel bietet aber auch ein Beispiel, daß gerade das Umgekehrte der Fall sein kann: Wenn bei der Figur der Magdalena vor dem Kreuz der Ton des Gewandes und die Karnation der Hände außerordentlich hell und licht gehalten sind, der des Kreuzstammes dagegen in einem durch keinerlei Beleuchtung veränderten tiefen dunklen Braun, so ergibt sich allein durch den großen Helligkeitsgegensatz der Eindruck einer räumlichen Distanz, welcher viel größer ist, als er der „wirklichen" Entfernung entspricht: Die Gestalt erscheint weit vor dem Kreuze, das sie nach der künstlerischen Absicht doch berühren soll.

Wenn im Beginn des XVI. Jahrhunderts selbst bei solchen Bildern, welche durch eine starke Farbigkeit der Fläche und Isolierung der Form auf den ersten Blick noch quattrocentristisch anmuten, dennoch eine überzeugende räumliche Kontinuität geschaffen ist, so liegt ein Grund darin, daß man die Unterschiede der spezifischen Helligkeit der Farben zu farbigen Überschneidungen auszunutzen versteht. Darin liegt eine besondere Begabung B. Strigels, die fast in jedem seiner Bilder in irgendeiner Weise zum Ausdruck kommt. So beginnt er etwa in der Tafel Nr. 890 vom Mindelheimer Altar (Nürnberg, G.M.) mit dunklem Oliv (Säule, Vorhang), das als energischer Repoussoirton wirkt für das helle Gelb (im Mantel des Ysathar). Vor dem Gelb steht das ganz tiefe Stahlblau; zwischen beiden Farben braunrot (im Mantel der Maria), das seiner spezifischen Helligkeit nach dunkler als gelb, heller als blau erscheint.[100]) Es entsteht also der Ein-

[99]) Ein weiteres gutes Beispiel für räumliche Verunklärungen infolge einer Häufung von spezifisch dunklen und hellen Farben bietet der Harburger Altar (Nürnberg G. M. Nr. 242).

[100]) Weitere Beispiele für die Verwertung der spezifischen Helligkeit bei Strigel bieten die Himmelfahrt Mariae (Sigmaringen, Galerie) oder die Anbetung der gekrönten Maria im Ulmer Museum.

druck eines räumlichen Intervalls durch den Kontrast der natürlichen Helligkeiten der Farben, ohne daß ihre spezifische Helligkeit oder Intensität durch aufhellende Lichter oder verdunkelnde Schatten eine Einbuße erleiden.

Natürlich war durch das Einsetzen der natürlichen Lichtwirkung schon dafür gesorgt, daß die Farbe auch in ihrer natürlichen Helligkeit erschien und der Grund für die außergewöhnliche räumliche Erscheinung Holbeinscher Bilder mag darin liegen, daß Holbein die spezifischen dunklen Farben (blau, grün, carmin) dominieren läßt, damit der Gegensatz dieser Farbe zu jeder helleren zugleich im Sinne eines räumlichen Vor- und Zurück wirke. Allein notwendig war diese Wahrung der spezifischen Helligkeit oder Dunkelheit nicht; erst in der künstlerischen Erkenntnis, daß die Einzelfarbe bereit sein muß, ihren Eigenwert einer einheitlichen Lichtwirkung zu opfern, indem sie sich beliebig durch das Licht erhellen und durch Schatten des Körpers, durch Schattenmassen des Raumes verdunkeln ließ — erst darin lag die Voraussetzung zu der Freiheit der malerischen Gestaltungsweise, wie sie das XVI. Jahrhundert uns zeigt.

Schluß.

Der große Gegensatz, der zwischen der deutschen Farbengebung des XV. Jahrhunderts und der des XVI. Jahrhunderts besteht, läßt sich allgemein so formulieren, daß man jene als eine „koloristische", diese als eine „malerische" bezeichnet. Meister wie Herlin oder Zeitblom nennen wir am treffendsten Koloristen, im älteren Holbein haben wir den ersten eigentlichen „Maler" der deutschen Renaissance zu sehen. Für den Koloristen des XV. Jahrhunderts existiert die Farbe lediglich als „ein Kleid, welches die Natur als Körper trägt" (Hildebrand); sie ist für ihn unlöslich mit den einzelnen Phänomen selbst verbunden. Es dominiert zwar immer die lineare Gestalt der Erscheinung, und die Farbe hat sie zu erfüllen; trotzdem behält sie eine hohe Selbständigkeit, und erst die Summe der voneinander unabhängigen farbigen Teile ergibt den Gesamteindruck. Am klarsten prägt sich das „dienende" Verhältnis der Farbe zur Form — bei gleichzeitiger Wahrung ihrer vollen Qualität — im lokalfarbigen Stil der ersten Jahre nach der niederländischen Rezeption aus; noch enger wird diese Beziehung dann in dem Übergangsstil der letzten Dezennien des XV. Jahrhunderts, indem die Farbe die vorgeschriebene Form nicht nur zu erfüllen, sondern in verstärktem Maß ihre plastische Erscheinung mit auszudeuten hat. Dies ist aber nur durch die energische Heranziehung des natürlichen Lichtes möglich, das die Farbe vereinzelt berührt und ihren absoluten Wert den sie bisher noch besaß, in einen relativen umwandelt.

Im XVI. Jahrhundert dagegen verändert sich das Verhältnis zwischen Form und Farbe. Die Farbe löst sich aus dem Zwang der Form, verliert aber gleichzeitig ihre absolute Selbständigkeit. Sie bleibt nicht mehr in dem strengen Maß an den graphischen Umriß gebunden wie früher — gleichzeitig aber erscheint sie nur mehr als Wirkung, und zwar als Wirkung des vereinheitlichenden, außerhalb der Bildwelt gedachten Lichtes. Mit diesem ver-

bindet sie alle Phänomene des Bildes gleichmäßig, indem sie als Reflex des Lichtes an ihnen sichtbar wird, und vereinigt, harmonisiert sie untereinander durch diese gemeinsame Beziehung.[101])

Es ist nun eigentümlich, daß in der individuellen Entwicklung des Bedeutendsten der Zeit, Dürers, dieser Wandel in der farbigen Anschauungsweise gar nicht als ein künstlerisches Problem zum Ausdruck kommt. Nicht daß Dürer der Farbe ein vermindertes Interesse entgegengebracht hätte — seine bekannten venezianischen Briefe beweisen, wie sehr er sich um sie bemühte; aber die Gesamtheit seines gemalten Werkes zeigt, daß die Entwicklung seines koloristischen Sinnes mit den vielfachen großen Wandlungen seines Sehens nicht Schritt gehalten hat.

Daß Dürer seine Bilder[102]) nicht farbig konzipierte, daß er nicht „in Farben dachte", beweist schon die Ungleichartigkeit des koloristischen Wertes, die ein nicht geringer Teil seiner Werke aufweist. Es gibt Bilder von ihm, wie etwa das Berliner Porträt

[101]) Es sei gestattet, an dieser Stelle auf die analoge Wandlung der Empfindungsweise und der künstlerischen Ausdrucksmittel in der Geschichte der Musik hinzuweisen, die sich freilich erst später, gegen das Ende des XVI. Jahrhunderts vollzieht: Beruhte bis dahin die musikalische Gestaltung im Wesentlichen vorwiegend auf der absoluten Selbständigkeit der einzelnen Stimmen, deren Gesamtheit erst die Totalität des Klangbilds ergab, so erscheint jetzt die Vielstimmigkeit als die Brechung des einen harmoniebestimmenden Klangs, zurückführbar auf einen Grundton. Es ist der entscheidende Übergang, den die Musikgeschichte als die Wandlung der polyphonen zur harmonischen Gestaltung bezeichnet und worin sie die Grenze zwischen der mittelalterlichen und neuzeitlichen Musik erblickt. (Vergl. Paul Bekker, Musikgeschichte als Geschichte der musikalischen Formwandlungen 1926, S. 96 ff. und S. 67.)

[102]) Wir ziehen absichtlich hier nur die Gemälde Dürers heran, deren koloristische Haltung sich deutlich von der seiner Aquarelle unterscheidet (siehe auch Wölfflin, S. 133). Wenn ihm in seinen Aquarellen eine auffallend natürliche Farbengebung gelang, so lag das an einer bewußt intimeren Einstellung zur Natur und bezeugt die große Umstellungsfähigkeit seines Auges. Zur Bestimmung seines eigentümlichen Koloritstils müssen wir uns jedoch an die endgültige Festlegung seiner farbigen Anschauung halten, wie sie uns nur aus den Gemälden entgegentreten kann, nicht aus den Aquarellen, die Dürer selbst wohl nur als mehr oder minder ausführlich behandelte Studien angesehen hat.

Friedrichs des Weisen oder — um Beispiele aus der Münchener Pinakothek zu nennen — die Bildnisse Fuggers und Hans Dürers, die gar nicht den Anspruch erheben, auf Farbe hin angesehen zu werden.

Bei denjenigen Werken aber, von denen wirklich eine starke farbige Wirkung ausgeht, fällt es auf, daß ihre koloristische Gestaltung, mit der des älteren Holbein oder Burgkmairs verglichen, konservativ, ja quattrocentristisch befangen erscheint.[103]) Im Grund beherrschen die Prinzipien der Farbengebung, wie sie für den Stil des ausgehenden XV. Jahrhunderts gelten, auch noch die Farbengebung Dürers.

Dies prägt sich schon darin aus, daß er bei der Wahl der Farben immer wieder auf die Grundfarben zurückgreift, und sie in möglichst hoher Sättigung dominieren läßt.[104]) Er bevorzugt ein klares, schrilles Zinnober, wie es schon in frühen Arbeiten sich ausgebildet findet (Oswolt Krel) und in bedeutenden Kompositionen (wie etwa im Landauer Altar) dominiert, vor dem Carmin, das er niemals mit einem solchen Schmelz und solcher Leuchtkraft malte wie gleichzeitig der ältere Holbein oder späterhin Burgkmair; im allgemeinen ist es bei ihm ein trüber, milchiger Ton (Anbetung von Paumgartner Altar). Bei den übrigen Farben spricht sich die Herkunft aus der nürnbergischen Tradition deutlich aus: so erscheinen das scharfe Stahlblau und das harte, schwere Gelb, wie es sich schon auf den Tafeln Wohlgemuts findet (Paumgartner Altar; Beweinung von 1500, München, Pinakothek). Wie sehr er die bunten Farben nach der kalten Seite hin brach, beweist am besten sein Grün: es scheint oft über seine spezifische Helligkeit hinaus hell (am deutlichsten zu erkennen im Landauer Altar), ebenso ist sein Olivgrün licht und kalt (Lucretia, München), im großen Gegensatz zu dem warmen, tiefen Olivgrün, wie es in der Malerei des beginnenden XVI. Jahrhunderts charakteristisch wird.

Im farbigen Aufbau Dürerscher Gemälde sind die großen

[103]) Die Tradition der Nürnberger Schule in der Farbengebung der Frühwerke bemerkte schon Thausing (Dürer S. 194).

[104]) Siehe Wölfflin, Dürer S. 133.

Intervalle die führenden und zerstören häufig die mühsam erreichte Tektonik der linearen Komposition. Die Akzente der linearen und der farbigen Bildstruktur fallen nicht zusammen. In solchen Kompositionen, die eine — wenn auch gelockerte — Symmetrie der Zeichnung aufweisen, kann die Verteilung der Farben dem Gleichmaß im Bildaufbau widerstreben, wie in der Grablegung von 1500 (München), wo das in großer Ausbreitung gegebene Blau, in hartem Kontrast zu Gelb, den Blick auf die rechte Bildseite zieht, während ein entsprechendes farbiges Äquivalent fehlt.[105]) Wenn der flächenmäßige, dekorative Eindruck der Farbe in der Dürerschen Malerei der dominierende bleibt, so liegt der Grund dafür nun keineswegs allein in der starken Auffälligkeit der Grundfarben, auch nicht in der Zusammenstellung der Werte in vorherrschend großen Intervallen, sondern darin, daß diese Farben, wenn sie auch im einzelnen ohne Zweifel die Existenz des natürlichen Lichts voraussetzen, in ihrer Gesamtheit doch nicht konsequent genug zu dem vereinheitlichenden Licht in Beziehung gebracht sind. Das klingt zunächst befremdend, da uns die Entwicklung des graphischen Stils bei Dürer gerade beweist, wie ihm durch den Wechsel und die Abwägung der Licht- und Schattenwerte eine besondere Klarheit der dekorativen und räumlichen Wirkung des Blattes gelang. Aber es scheint

[105]) Ähnlich ist die Symmetrie einer Komposition wie des Landauer Altars farbig insofern durchbrochen, als das schon zweimal auf die Bildachse verteilte Blau in großer Intensität nur auf der linken Bildhälfte wiederkehrt: diese erscheint belasteter, da das korrespondierende Grün auf der rechten Bildhälfte kein befriedigendes farbiges Gleichgewicht bildet. — Wie sehr Dürer an einer dem Bildaufbau entsprechenden farbigen Symmetrie gelegen war, beweisen die Farbbezeichnungen in zweien seiner Federzeichnungsentwürfe zu dem unausgeführten Bild der Maria mit Heiligen von 1522 (L 363 und 362). Hier tragen (bei L 363) die assistierenden Heiligenfiguren zu seiten der Maria die gleichen Angaben: „rot-rot"; ebenso die lautenspielenden Engel auf L 362 „gelb-gelb". Man muß aber annehmen, daß bei der Ausführung ein Unterschied innerhalb der gleichen Farbqualität gemacht worden wäre, etwa daß die eine Farbe wärmer, die andere kühler gewählt worden wäre, so wie beispielsweise im Landauer Altar das Zinnober in den Mänteln der beiden Heiligen links gelblich, rechts bläulich gebrochen erscheint.

doch, daß das farbige Sehen Dürers nicht unmittelbar in Farben sich ausdrücken konnte, sondern sich sofort in die abstrakten Schwarz-Weißwerte der Graphik umsetzte. Eben in der spezifisch graphischen Veranlagung Dürers müssen wir die Erklärung zu seiner eigenartigen Koloristik suchen: da er die Erscheinung in erster Linie als etwas Körperliches empfand, d. h. nach ihrem Umriß und ihrem plastischen Gehalt, konnte für ihn die Farbe nur noch als ein Mittel zur Erhöhung der Naturähnlichkeit, gewiß auch zur Hervorhebung der Figur und zur Betonung ihrer Bedeutung für den geistigen Bildinhalt (Apostel!), vor allem zur Verstärkung des Eindrucks der Modellierung hinzukommen.

In diesem letzteren Sinn sind ein paar sehr bezeichnende Sätze zu verstehen, worin sich Dürer als Theoretiker über die Farbe ausgesprochen hat.[106]) Sie lauten: „So du erhabn willst molen, so es das Gesicht betrigen soll, mußt du der Farben wol bericht sein und im Molen fast auseinander scheiden, also zu verstehn: Item du molst 2 Röck oder Mäntel, ein weiß, den andern roth. Und wenn du sie schättigst, do es sich bricht; wann an allen Dingen ist Lichts und Finster, was sich aus den Augen krumt oder beugt. Wo das nit wär, so wärs Alls eben anzusehen . . . . . Darum so du den weißen Mantel schättigst, muß er nit so mit einer schwarzen Farb geschättigt sein als der rot, dann es war unmöglich, daß ein weiß Ding so einen finstern Schatten geb als das rot, und wurd sich beieinander nit vergleichen . . . . . Auch sollt du dich hüten, so du etwas von einer Farb molst, sie sei rot, blo, braun oder vermischtfarben, wie sie sein, daß du sie in Lichten nit zu viel licht machst, also daß sie aus ihrer Art schlag . . . . Du mußt in solicher Gestalt molen ein rot Ding, daß es überall rot sei, desgleichen mit allen Farben, und doch erhaben schein. Auch mit dem Schättigen desgeleichen halten, daß man nicht sprech, ein schon Rot sei mit Schwarz beschissen . . . . Als ich setz ein gelbe Far. Soll sie in ihrer Art bleiben, so mußt du sie mit einer gelben Farb schättigen, die dunkeler sei weder die Hauptfarb ist. Wann du sie mit grün oder blo absetzt, so schlägts aus der Art und heißt nimmer geel, sunder es würd ein schillrete

[106]) „Von Farben" (Lange-Fuhse, Dürers schriftlicher Nachlaß, S. 362 f).

Farb doraus . . . . . Und wo es sich bricht allweg am Abwenden, theilen sich die Farben, daß man sie voreinander erkennt. Demnoch muß du sie molen. Aber wo sie platt aufliegen, sieht man nun eine Farb. Aber nütsdestminder, so du ein soliche Seiden molst und mit einer Farb tuschirst, als ein braun mit dem blo, so mußt du das blo noch nit dem sättern blo absetzen, wo es ihm nottut. Es kummt auch oft, daß diese Seiden in der Dunkelen ahn der brune Farb gesehen wird, als wenn einer vor dem andern steht, der ein soliches Kleid anhat. So mußt du dasselbig Braun mit einem sättern Braun absetzen und nit mit dem blo. Es geh wie es woll, so muß kein Farb im Tuschiren aus ihrer Art kummen."

Besonders die letzten Sätze zeigen, wie Dürer die Andeutung der Modellierung durch die Farbe über alles gegangen sein muß: eine so flüchtige, nicht unmittelbar, d. h. durch das direkte Licht bewirkte farbige Erscheinung wie den abweichenden Reflexton nimmt er in der Natur wohl wahr, widerrät aber dennoch, der bestimmten plastischen Klarheit zuliebe, ihn malerisch zu verwerten.

Bei einem derart vorherrschenden Interesse für die körperlich-plastische Illusionsfähigkeit der Farbe versteht es sich von selbst, daß Dürer ihre zweite wesentliche Funktion, die der Ausdeutung der räumlichen Beziehungen notwendig übersehen oder doch wenigstens mit einer geringeren Aufmerksamkeit empfinden mußte. So erklärt sich der Mangel eines überzeugenden Raumbilds, einer farbigen Atmosphäre, das Fehlen jenes räumlichen Zusammenhangs, den wir die „farbige Raumkontinuität" nannten.

In keiner Periode des Dürerschen Schaffens aber wird dieser Mangel deutlicher fühlbar, als da, wo man ihn zunächst am wenigsten vermuten sollte: in der Zeit seiner Berührung mit der venezianischen Malerei. Denn gerade diejenigen Bilder, die in der Zeit seines venezianischen Aufenthalts entstanden sind — ich denke in erster Linie an die beiden kleinen weiblichen Porträtköpfe in Berlin[107]) und Wien und die Zeisigmadonna — verraten

[107]) In dem Berliner Bild bemerkte schon Bercken (a. a. O. S. 48) das charakteristische Unterscheidungsmoment zu venezianischer Bildauffassung in

bei allem Bemühen, im einzelnen (wie der Farbenwahl und -Kontrastierung) die venezianische Farbigkeit zu erreichen, daß das Wesentlichste der venezianischen Bildwirkung — der bei aller Klarheit des Einzeltons räumliche und dekorative Zusammenhang der Farben und die dadurch gewonnene Ruhe der gesamten Bilderscheinung — für Dürer unerreichbar war. Im Zusammenhang unserer Untersuchungen wollen wir darin jedoch keinen Mangel sehen, sondern nur einen weiteren, diesmal durch die persönliche Kunst eines einzelnen Meisters erbrachten Beweis für die Beobachtung, welche den Ausgangspunkt dieser Betrachtung bildete: daß in der farbigen Ausdrucksweise sich das innere Wesen Wesen einer Malerei enthüllt und nicht selten am offensten dann, wenn diese Kunst zu einer generell anderen in Beziehung tritt. Im XV. Jahrhundert bildeten die niederländische, im XVI. die italienische Malerei die Hauptpole, nach denen die deutsche Malerei tendierte; die niederländische Rezeption der 1460er Jahre und die italienische Reise Dürers von 1506 sind für uns die am deutlichsten faßbaren Momente der Berührung. Daß die deutsche Malerei beide Male ihren eigentümlichen Charakter bewahrte, tritt am ungetrübtesten in ihrer Farbengebung zutage, deren Wesen wir in seinen Grundzügen hier zu bestimmen versuchten.

dem Auseinanderfallen von Figur und Grund. — Für den Wiener Frauenkopf, der in der Festigkeit und Klarheit der Farbe fast noch venezianischer wirkt als der Berliner, gilt im Prinzip die gleiche Feststellung: das gleichmäßige Schwarz des Grundes kann nicht etwa wie in späterer Zeit als Farbe des gestaltlosen Raumdunkels angesehen werden, sondern bildet lediglich eine abstrakte Folie für die silhouettenmäßig, ohne Verbindung mit ihr erscheinende Figur (vergl. ebenso die Innenflügel vom Paumgartner Altar).

Verzeichnis der benutzten Literatur.

Abraham, Nürnberger Malerei. Straßburg 1912.

Allesch, G. J. v., Die ästhetische Erscheinungsweise der Farben. (Psychologische Forschung, Bd. VI, 1924/25.)

Bender, Ewald, Über farbige Komposition. Dissertation Greifswald 1911.

Bercken, E. v., Untersuchungen zur Geschichte der Farbengebung in der venezianischen Malerei. Dissertation Parchim 1914.

Bercken-Mayer, Tintoretto. München 1923.

Bezold-Seitz, Die Farbenlehre im Hinblick auf Kunst und Kunstgewerbe 1921.

Birch-Hirschfeld, Karl, Die Lehre von der Malerei im Cinquecento. Dissertation Leipzig 1911.

Burger-Schmiz-Beth, Die deutsche Malerei. Berlin-Neu-Babelsberg 1913.

Bodenhausen, G. v., Gerard David. München 1905.

Chevreul, Exposé d'un moyen de définir et de nommer les couleurs. Paris 1861.

Chevreul-Jännicke, Die Farbenharmonie 1878.

Dvořak, Max, Idealismus und Naturalismus in der gotischen Skulptur und Malerei. (Kunstgeschichte als Geistesgeschichte 1924.)

— Schongauer und die niederländische Malerei. (Kunstgeschichte als Geistesgeschichte 1924.)

— Besprechung von M. Grunewald: Das Kolorit in der venezianischen Malerei. Kunstgeschichtlicher Anzeiger 1912, Nr. 1.

Ewald, Arnold, Die Farbenbewegung. Berlin 1876.

Floerke, H., Zehn Jahre mit Böcklin. München 1901.

Glaser, Curt, Die altdeutsche Malerei, München 1924. Hans Holbein d. Ä.

Goethe, Beiträge zur Optik 1791.

— Zur Farbenlehre 1810.

Grunewald, Maria, Das Kolorit in der venezianischen Malerei. Berlin 1912.

Heidrich, Ernst, Die altdeutsche Malerei. Jena 1909.

Hering, Die Lehre vom Lichtsinn. I 1878, II 1905/14.

Herman, Ästhetische Farbenlehre. Leipzig 1876.

Hildebrand, Adolf, Das Problem der Form 1913.

Hillebrand, Die spezifische Helligkeit der Farben. (Sitzungsbericht der Wiener Ak. Math. nat. Kl. Bd. 98, Abt. III.)

Jantzen, H., 1. Das niederländische Architekturbild. 2. Rezension von Grunewald: Kolorit in der venezianischen Malerei. Zeitschrift für Ästhetik 1914.

Katz, David, Die Erscheinungsweisen der Farben und ihre Beeinflussung durch die individuelle Erfahrung. (Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane, Bd. 7, 1911.)

Kirschmann, Arthur, Die psychologisch-ästhetische Bedeutung des Licht- und Farbenkontrastes. (Philosophische Studien 1892, S. 362ff.)

— Über das Kolorit. (Zeitschrift für Ästhetik II.)

Koch, Karl, Zeitbloms reifer Stil. Dissertation 1909.

Lange, Konrad, Ein Blatt aus der Geschichte des Kolorits. (Ausgewählte Schriften, Bd. II, S. 130ff.)

Magnus, Hugo, Die geschichtliche Entwicklung des Farbensinns.

Marty, Anton, Die Frage nach der geschichtlichen Entwicklung des Farbensinns. Leipzig 1877, Wien 1879.

Nohl, Hermann, Die Weltanschauung der Malerei. Jena 1908.

Ostwald, W., Die Farbenfibel. 1917.

— Einführung in die Farbenlehre. Leipzig 1919.

Plehn, Anna L., Farbensymmetrie und Farbenwechsel — Prinzipien der deutschen und italienischen Farbenverteilung. (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Heft 143.)

Schmid, H. A., Die Gemälde und Zeichnungen des M. Grünewald. Straßburg 1911.

Seidlitz, W. v., Über Farbengebung. Stuttgart und Berlin 1900.

Utitz, Emil, Grundzüge der ästhetischen Farbenlehre. 1908.

Verworn, Zur Psychologie der primitiven Kunst.

Volbehr, Die Neidfarbe Gelb. Zeitschrift für Ästhetik I 1906, II 1907.

Voll, Karl, Altniederländische Malerei. Leipzig 1906.

— Entwicklungsgeschichte der Malerei. München 1913.

Waetzold, Wilh., Das theoretische und praktische Problem der Farbenbenennung. (Zeitschrift für Ästhetik 1909, S. 349ff.)

Wölfflin, Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. München 1918.

— Die Kunst Albrecht Dürers. München 1920.

— Über Galeriekataloge. (Kunst und Künstler VI.)

Wundt, Wilh., Grundzüge der physiologischen Psychologie. Leipzig 1911.

Wolters, Alfred, Bemerkungen über einige Eigentümlichkeiten spätgotischer Bildgestaltung. (Festschrift Ad. Goldschmidt 1923.)

INHALT

Seite

VERZEICHNIS DER BENUTZTEN LITERATUR . . . . . I—III

EINLEITUNG

Bezeichnung der Aufgabe 3
Schwierigkeiten ihrer Bearbeitung 3
Notwendigkeit einer konzentrierten Kolorituntersuchung; Unzulänglichkeit der bisherigen Versuche 4
Besondere Eignung der altdeutschen Malerei zu einer kunstgeschichtlichen Koloritbetrachtung 8
Örtliche und zeitliche Begrenzung des Stoffes 10

KAPITEL I.

Das „lokalfarbige" und „lichtfarbige" Kolorit 12
Definition beider Begriffe 13
Der lokalfarbige und der lichtfarbige Koloritstil 15
Skizzierung der allgemeinen historischen Entwicklung dieser Stile seit dem Beginn des 15. und der besonderen deutschen am Ende des 15. Jahrhunderts . . 22

KAPITEL II.

Wandlungen der Einzelfarbe.

Rot 25
Blau 30
Grün 33
Gelb 33
Die neutralen Farben 40
Weiß 42
Die Karnation 44

KAPITEL III.

Die farbige Komposition.

A. Die farbige Flächenwirkung 48
Verhältnis der Farben zu den Bildgrenzen 50
Verhältnis der Farben zum Bildfeld 53
Verhältnis der Farben untereinander. (Die farbigen Intervalle.)
a) Allgemeines 58
b) Die „typischen" Kontraste:
große (komplementäre) 60
mittlere 65
kleine 66

Seite

Changeant 68
„Übermäßige“ und „unentschiedene“ Intervalle 69
Zusammenfassende Charakteristik des farbigen Flächenbildes 71

B. Die farbige Raumwirkung.

Elemente der farbigen Raumwirkung 73
Bedeutung der spezifischen Helligkeit der Farben 74
Der Hintergrund 75
Die „ideale Vordergrundsebene“ 78
Der farbige Bildraum 79
Fehlen der farbigen Raumkontinuität im XV., ihre Gewinnung durch die Einbeziehung des natürlichen Lichts im XVI. Jahrhundert 80
Die Schattengebung 85
Prinzip der farbigen Überschneidung 89

SCHLUSS.

Zusammenfassung. Zur Farbengebung Dürers 92

Lebenslauf.

Ich Ernst Strauß wurde geboren in Mannheim am 30. Juni 1901 als Sohn des Rechtsanwalts Dr. Sigmund Strauß und seiner Gemahlin Olga, geb. Simons. Ich besuchte das Mannheimer Karl Friedrich-Gymnasium von 1909 an und verließ es Juni 1919 auf Grund des Reifezeugnisses. Von 1920—1927 studierte ich Kunstgeschichte, Archäologie und Geschichte an den Universitäten Frankfurt a. M., Berlin, Freiburg i. Br. und München. Ich hörte Vorlesungen bei den Herren Professoren Doktoren Dragendorff, Fischel, Friedländer (Walter), Goldschmidt, Goldstein, Grosse, Günther, Hasse, Haseloff, Hauttmann (†), Jantzen, A. L. Mayer, Joachimsen, Kautzsch, Kehrer, Kömstedt, Noack, Oncken, Petersen, Pinder, Rose, Schmidt (Eduard), Schmitt (Otto), Troeltsch, Weisbach, Witkop, Wölfflin, Wolters. Sommer-Sem. 1923 unterbrach ich mein Studium, um einer freundlichen Einladung Prof. W. Vogelsangs nach Utrecht zu folgen, dessen Vorlesungen und Übungen an der dortigen Universität ich von April bis Juni beiwohnen durfte. Meine Studien begleiteten Reisen nach Holland, Belgien, Frankreich und Oberitalien.

Allen genannten Herren Professoren und Doktoren bin ich für reichste Förderung zu Dank verpflichtet, vor allem Herrn Professor Dr. H. Jantzen, von dem die erste Anregung zu meiner Dissertation ausging, und Herrn Geh. Rat Professor Dr. Wilhelm Pinder, der meiner erst nach dem Tode Max Hauttmanns fertiggestellten Arbeit mit besonderem Interesse sich annahm.